ИСКУССТВО КИНО

первый
развлекательный

Кино на СТС

радио спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ
СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

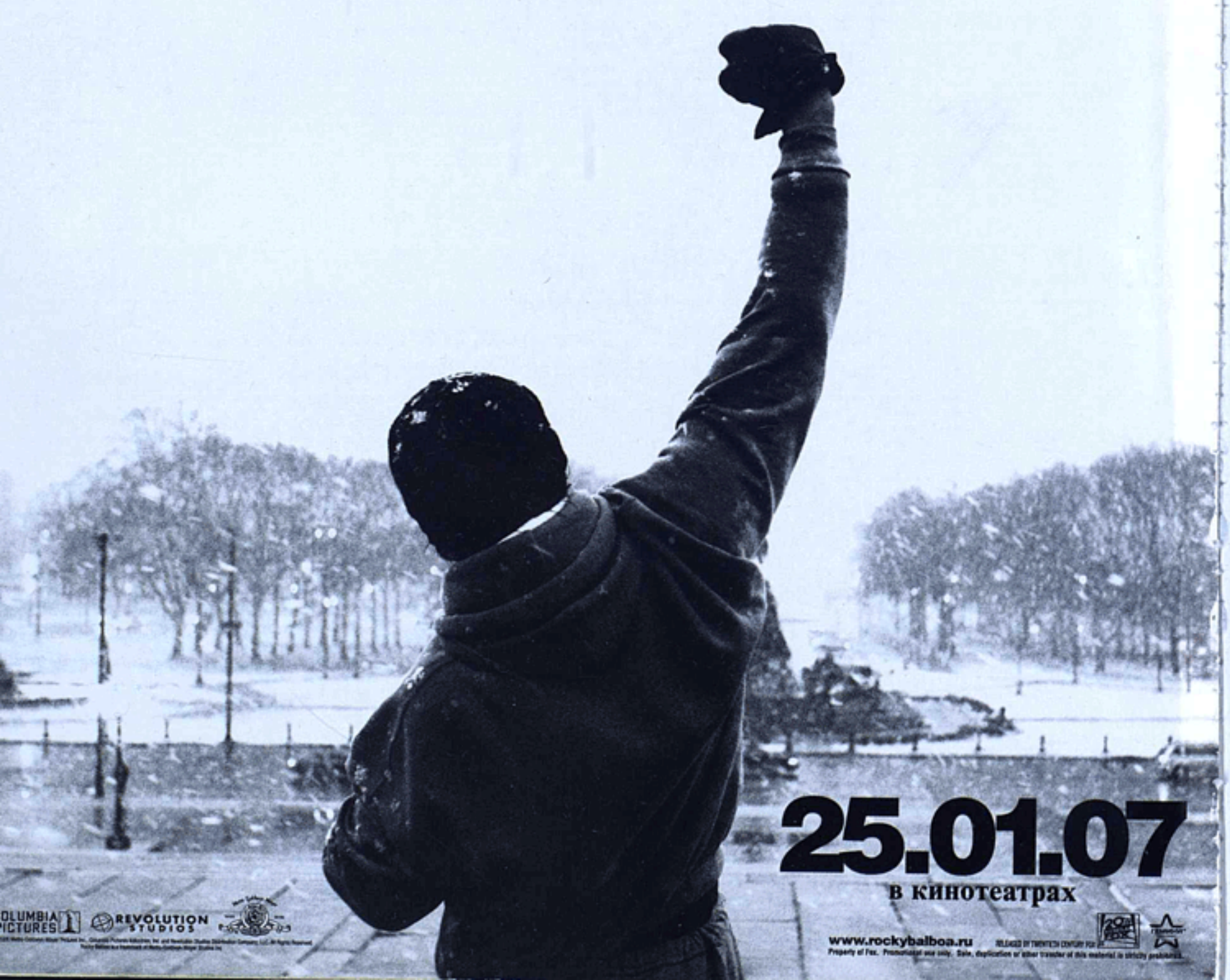
2

3

Сильвестр Сталлоне

РОККИ БАЛЬБОА

Пока он жив - бой не закончен!



❑**НАША «РОКОВАЯ ПУСТОТА» ГЛАМУР НИ К ИДЕЯМ, НИ К ИХ ОТСУТСТВИЮ ОТНОШЕНИЯ НЕ ИМЕЕТ. ГЛАМУР — ЭТО ТЕХНОЛОГИЯ** *АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ* ❑**ДОВЕДЕННАЯ ДО СОВЕРШЕНСТВА ОБОЛОЧКА ПОВЕРХНОСТНЫЙ АРИСТОКРАТИЗМ ГЛАМУРА ПОЗВОЛЯЕТ СВОИМ ПЕРСОНАЖАМ ЯВЛЯТЬ СЕБЯ ПОДОБНО ФЕОДАЛЬНОЙ ЗНАТИ** *ВЕРА ЗВЕРЕВА* ❑**ВЕНЕЦИЯ-2006: «ИСКУССТВО ПОВСЮДУ, НО НЕ ВО ВСЕМ» ФЕСТИВАЛЕЙ СТАНОВИТСЯ ВСЕ БОЛЬШЕ И БОЛЬШЕ, А ФЕСТИВАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ — ВСЕ МЕНЬШЕ** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**ГЛАМУР — ЭТО ИСКУШЕНИЕ РОСКОШЬЮ ЕСЛИ ВЫ ЕГО СЧАСТЛИВО ИЗБЕЖАЛИ, ЭТО НЕ ЗНАЧИТ, ЧТО ВЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕЛИ** *ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ* **ПЕРВОЕ ЛИЦО КОГДА ГОВОРЯТ, ЧТО МЕРИЛ СТРИП МОЖЕТ СЫГРАТЬ ВСЕ, ЭТО ВОИСТИНУ ТАК** *НИНА ЦЫРКУН* ❑**ВЕНЕЦИАНСКИЕ «ЛЬВЫ БУДУЩЕГО»? ОБЩАЯ КАРТИНА ДЕБЮТНОГО КИНО НЕ СУЛИТ ОСОБЕННО РАДУЖНЫХ ПЕРСПЕКТИВ** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ* ❑**ЭТОТ СЛАДКИЙ ОБЪЕКТ ЖЕЛАНИЯ, ИЛИ НЕСКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ ГЛЯНЦА ...А ЭТО ВСЕГО ЛИШЬ СИЯНИЕ И БЛЕСК, ТАК СКАЗАТЬ, ИСКУСИТЕЛЬНАЯ ПРИВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ** *АЛЕНА ДОЛЕЦКАЯ* ❑**ЧАСТНЫЕ ЦЕННОСТИ В ПУБЛИЧНЫХ МЕСТАХ ИЗ НЕРАЗЛИЧИМОЙ МАССЫ МЫ ПРЕВРАТИЛИСЬ В МАССУ НЕСЧАСТЛИВЫХ ИНДИВИДУУМОВ. НО ВЕДЬ ИНДИВИДУУМОВ ЖЕ!** *АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ* ❑**ТВ: ЗОЛОТОЙ АРХИПЕЛАГ УСПЕХА И СЛАВЫ ПОТРЕБНОСТЬ В ИЛЛЮЗИЯХ И УТОПИЯХ РЕАЛЬНЕЕ САМОЙ НЕПРЕЛОЖНОЙ РЕАЛЬНОСТИ** *ЮРИЙ БОГОМОЛОВ*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №11/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
НИНА ЗАРХИ — АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ
«Моэт» в России больше, чем «Моэт»

18
ВЕРА ЗВЕРЕВА
Позывные гламура
Гламур: культурная экспансия или новая идеология?

РЕПЕРТУАР

29
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Мостра и сообщества
Венеция-2006

35
ДМИТРИЙ КОММ
Орхидеи так и не расцвели
«Черная орхидея», режиссер Брайан Де Пальма

38
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Доблесть малых
«Натюрморт», режиссер Цзя Чжанкэ

40
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Миссис Мирен представляет...
«Королева», режиссер Стивен Фрирз

44
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Солидарность
«Я не хочу спать один», режиссер Цай Минлян

48
ЕЛЕНА СТИШОВА
Автономка
«Свободное плавание», режиссер Борис Хлебников

53
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Весь этот Vogue
«Дьявол носит Prada», режиссер Дэвид Фрэнкел

57
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Взрыв смеха
«Частные страхи в публичных местах», режиссер Ален Рене

59
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Лицо человеческое
«Дитя человеческое», режиссер Альфонсо Куарон

КОММЕНТАРИИ

63
ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ
О вкусах не спорят — их демонстрируют

67
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Glamour и Гламур

69
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Приключения Половинки

И М Е Н А

73 НИНА ЦЫРКУН
Зачем нам Мерил Стрип?
Портрет актрисы

81 МЕРИЛ СТРИП:
«У моды нет памяти»
Интервью ведет Мишель Ребишон

86 СЕРГЕЙ АНАШКИН
Благословленный джунглями
Апхичатпонг Вирасетакун: интервью с комментариями

Р А З Б О Р Ы

95 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Дебют как дежа вю
Венеция-2006: послесловие члена жюри

100 ЕЛЕНА СТИШОВА
В каждом дому — по кому
Карловы Вары—2006

О П Ы Т

107 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕНА ДОЛЕЦКАЯ — ТАТЬЯНА МАЛКИНА
Красота — это страшная сила?
Опыт глянцевой прессы

119 АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Телевизионный потоп
Интервью ведет Галина Переверзева

M E D I A

125 ЮРИЙ БОГОМОЛОВ
Сирены с архипелага Гламур
Анастасия Заворотнюк, Рената Литвинова, Тина Канделаки, Яна Чурикова, Ксения Собчак как медиаперсоны

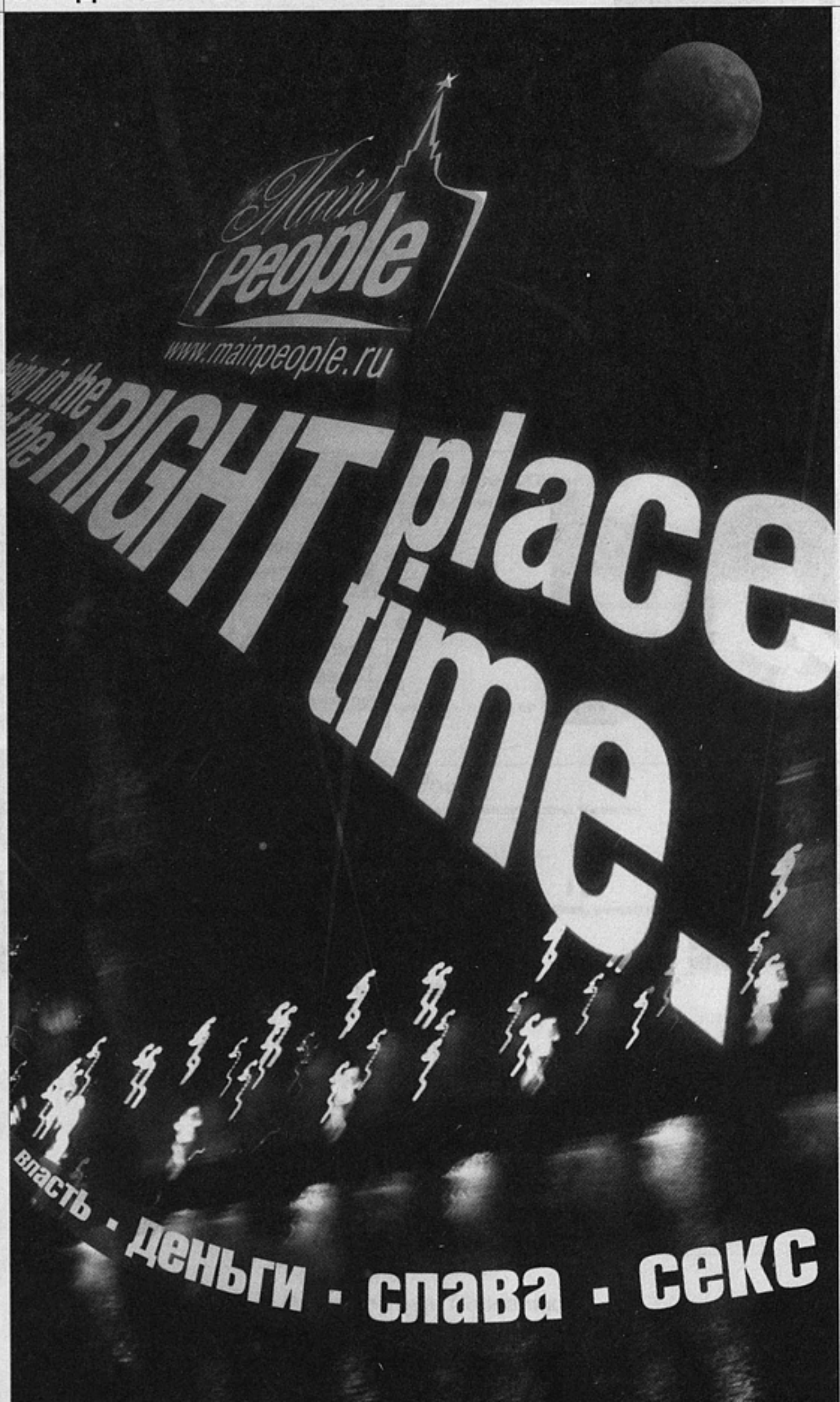
Ч Т Е Н И Е

139 ЮРИЙ СОЛОДОВ
при участии АЛЕКСАНДРА ВЕЛЕДИНСКОГО
Метр с кепкой
Сценарий

161 ДИРК БОГАРД
Грейт Медоу. Воплощение
Фрагменты книги. Окончание

S U M M A R Y

175


Main people
www.mainpeople.ru
right place
right time.
власть · деньги · слава · секс

Разговор о гламуре, который мы ведем в разных рубриках этого номера, кажется нам бóльшим, чем еще одно обсуждение популярной сегодня темы. Сами эти обсуждения, часто вроде бы критические, как правило, легко и незаметно попадают в ловушку гламурности. Нас интересует гламур как новая идеология нашей жизни, пронизывающая все ее сферы, определяющая существование всех типов культуры, — не только той, что традиционно принято называть «коммерческой». Уже привычные испытания современной российской реальности, такие как отсутствие прямой цензуры и давление рынка, дополняются новым социально-культурным предписанием — необходимостью соответствовать принятым образцам: в жизни и в искусстве. А оформлением и продвижением этих образцов как доминирующей идеологии и занимается гламур.

Рассматривая публикуемые материалы как первое приближение к важной проблеме, мы стремились подойти к ней с разных сторон, пригласив известных авторов, представляющих разные позиции и находящихся как за пределами, так и внутри пространства гламура.

НИНА ЗАРХИ — АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ

«Моэт» в России больше, чем «Моэт»

Нина Зархи. Гламур сегодня самая модная, а значит, и гламурная тема. Одни его производят, другие потребляют, третьи клянут, причем среди последних немало тех, кто внутри него с комфортом располагается. Меня же, как и многих, тревожит не сам гламур, а экспансионизм отечественного гламура. Он вездесущ и многолик, он чрезвычайно лукав, амбициозен и агрессивен. Он забирается туда, куда зарубежный и не помышляет. Его критикуют люди, которые в оценке всех других явлений нашей жизни и нашей культуры решительно расходятся. Вот, к примеру, Дмитрий Ольшанский, «левак» с нацболовским уклоном, — у него мало общего с Львом Рубинштейном, но первый назвал нашу власть «гламурной кремлядью» («Континент», 2006, №129), а второй объявил сегодняшний гламур «новым официозом».

Александр Тимофеевский. «Гламурной кремлядью» Ольшанский назвал обитателей сурковской башни, то есть не всю власть, а ту ее часть, которая считается наиболее просвещенной. Вообще мифопоэтика разных башен Кремля, возникшая несколько лет назад, уже достаточно канонична. Согласно этой мифопоэтике, в сечинской башне сидят обком обкомычи, традиционные русские корнеплоды, а в сурковской — тайные либералы и производители дискурсов. Фига, сказал им Ольшанский, вы не Шатобрианы никакие, а гламурная кремлядь от Zegna. Запальчивая такая была статья, она, кстати, появилась — до «Континента» — в «Русском журнале», который уже много лет вы-

пускает в сети Павловский, сурковской башне отнюдь не чуждый. Прочитав это сочинение уже опубликованным, он, говорят, сильно изумился и был прав: сам он на гламурную кремлядь ничуть не похож, на голове у него такая же вдохновенка, как у Сергея Адамовича Ковалева, и кто такая Zegna, он представляет себе столь же смутно. В общем, не узнал себя Павловский, обиделся и снял статью. И она покатилась по сети и докатилась до «Континента».

Ольшанский, конечно, не Павловского клеймил, а блестящих молодых людей, ходящих у Суркова в заместителях. Сочиняя свой текст, он грезил, как волна народного гнева, добравшись до стен Кремля, смоет гламурную накипь нах — есть сейчас такой энергичный эллипс. Эллипс есть, но ничего другого нет и не предвидится — ни волны, ни гнева, ни драматически смытой накипи, хотя бы потому, что народ понятия не имеет, кто такие блестящие молодые люди и как они выглядят, не знает ни одной судьбоносной фамилии (и даже из статьи Ольшанского не узнает, никто по имени там не назван), не видел их в телевизоре, где сидят все те же старые жабы, усыпанные перхотью. Так что можно и дальше язвить блестящих молодых людей без особых опасений быть пойманным за руку. Ведь «блестящие молодые люди» — это тоже фикция. Не все они там блестящие и совсем не все молодые. Да и откуда взяться «гламурной кремляди» на Старой площади, где в пропахших хлоркой сортирах даже двери не закрываются, ходить туда опасно для Zegna.

Рубинштейн, назвавший гламур «новым официозом», был гораздо ближе к истине, но и эту мысль можно было выразить проще. И в сечинской башне, и в сурковской, и далеко за их пределами, во всех углах необъятной нашей Родины, во всех стратах и сообществах нынче очень уважают деньги. Не слова, не дела, не подвиги, не жертвы и, конечно же, не смыслы, а только деньги. Деньги — это новая русская национальная идея, которую так долго искали и вот наконец обрели. Бесповоротно. Поэтому все другие идеи, время от времени озвучиваемые Кремлем, звучат так беспомощно и упорно встречаются в штыки. У нас уже есть идея, нах пошли! — отвечает народ. Это, конечно, можно назвать «гламуром», но все ж гламур не такое резиновое слово.

Н.Зархи. Да ты сейчас сам показал, насколько оно резиновое! Уравняв Павловского с Ковалевым! Это можно было осуществить только в параметрах гламура. Две принципиально полярные фигуры! В том-то и состоит подлая методология и искусная технология гламура, что его формат, его поверхностные критерии всех (и всё) уравнивают. В глазах массы людей, что очень опасно.

А.Тимофеевский. Ты преувеличиваешь. Гламур — это наша «роковая пустота», о которой Блок писал в непосланном письме к Гиппиус: «Роковая пустота» есть и во мне, и в Вас. Это — или нечто очень большое, и — тогда нельзя этим корить друг друга; рассудим не мы; или очень малое, наше, частное, «декадентское». Так вот гламур есть и во мне, и в тебе, и в Ольшанском, и на Старой площади, и даже в Рубинштейне. Нельзя этим корить друг друга. Поговорим лучше о малом, нашем, частном, «декадентском».

Н.Зархи. Гламур, если иметь в виду склонность к скорым банальным суждениям, неравнодушие к соблазнам, и много еще всякого такого, я готова за собой признать. Но на «роковую пустоту» не замахиваюсь — это высокое состояние, выстраданная мировоззренческая категория; глубокое, до дна отчаяние, о котором писал Блок, к бессодержательности нашего сегодняшнего предмета отношения, на мой взгляд, не имеет. Давай будем к нему, «малому», двигаться.

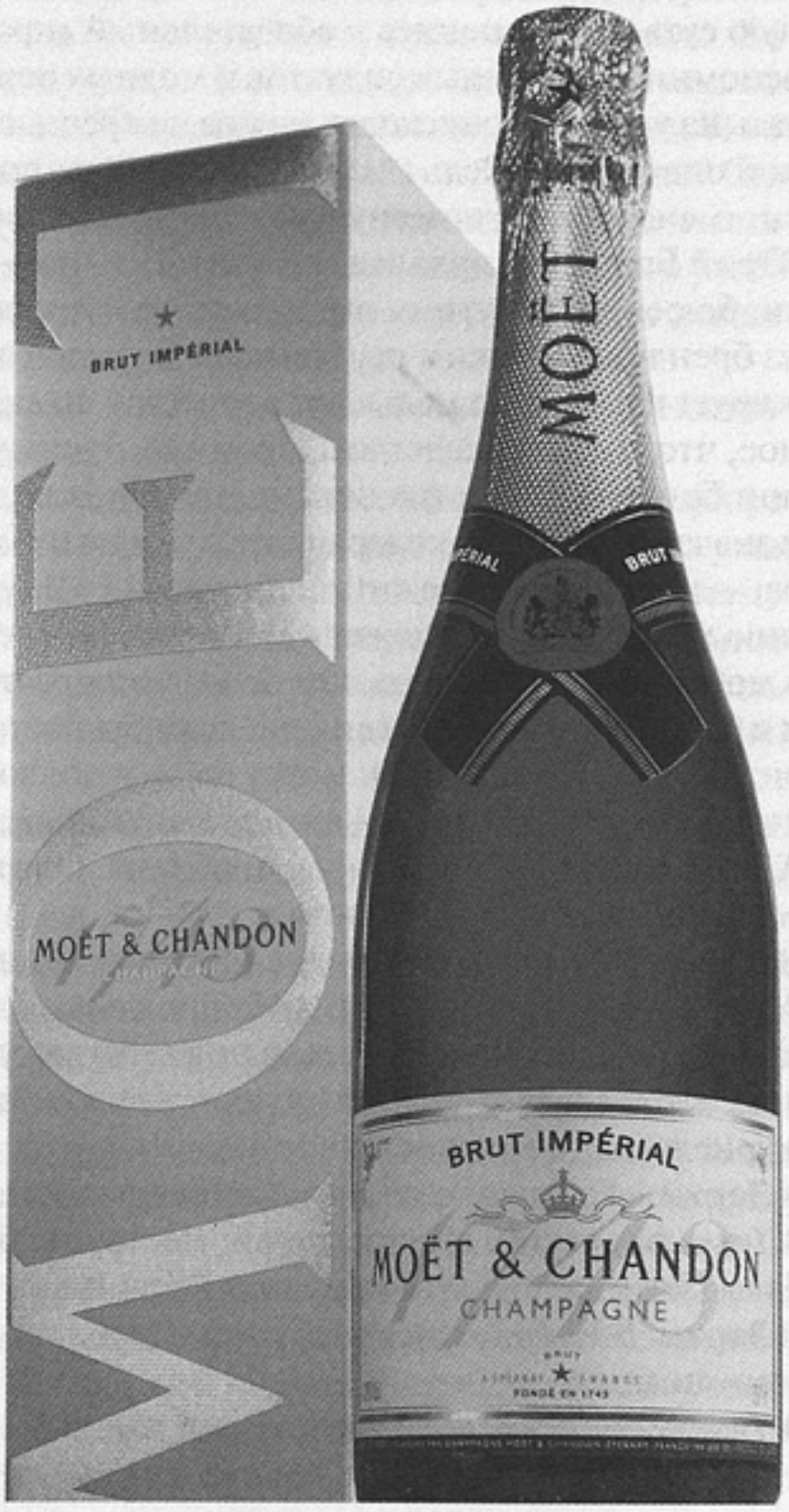
А.Тимофеевский. Гламур — это технология глянцевых журналов и, несколько шире, современных медиа. Журнал, не в редакции «Искусство кино» будь сказано, — это рекламоноситель, он торгует товаром. Для того чтобы товар продать, нужно создать рекламное окно. То есть окружить рекламу соответствующим товару словесным дизайном, словесной шелухой. Он, дизайн, она, шелуха, должны быть, прости за такое слово, шикарными — иначе товар не купят. Они должны быть гламурными. Вот, собственно говоря, и всё.

Н.Зархи. «Товаром» ты, естественно, называешь и идеи тоже? Стереотипы мышления, мифологемы, продвигаемые к потребителю?

А.Тимофеевский. Нет. «Товаром» я называю только товар. Потому что только товар можно продать. Тушь для ресниц, недвижимость, путевку в Италию, путевку в Анталию...

Н.Зархи. Подожди, ты все-таки очень сильно сужаешь понятия — и «гламура», и «товара». Я вынуждена согласиться с Ольшанским: власть не имеет идей, оттого она и гламурна. Вернее, она оставила одну идею от брезжившего на горизонте капитализма — потребительство как высшая ценность и смысл жизни, а сейчас успешно продает и нашу старую песню о главном: «национальную исключительность». Этот товар великолепно раскупается в России при любых режимах. Особый путь, православие, сильная рука, «наши», народ и партия едины...

А.Тимофеевский. Нет, гламур ни к идеям, ни к их отсутствию отношения не имеет, гламур — это технология. Продавая товар, ты можешь в нагрузку втюхать какой-то неликвид, как во времена нашей юности давали в нагрузку билеты «Спортлото». Такой постоянной нагрузкой в медиа является «джинса» — заказные статьи, не имеющие вида рекламы. Они могут быть и политическими, тогда в нагрузку продается идеология, но товаром она от этого не становится. Бывают и более сложные случаи. Например, ты делаешь простодушный женский журнал и торгуешь все той же тушью для ресниц. А тебе по этому поводу предлагают втюхать читателю какую-нибудь крепкохозяйственную леди, которая щедро, от всей широты души пользуется твоим товаром, своим невинным женским ухищрением. Конечно, она идет в нагрузку, эта леди, она типичный неликвид. Но на ее раскрутку даются немереные деньги, ею заняты десятки, сотни медиа, неликвид на глазах превращается во вторую Валентину Ивановну Матвиенко и становится паровозом, который тащит твою тушь. Отныне она товар и двигатель товаров, нечто среднее между рекламным окном и рекламируемым объектом, нечто принципиально подвижное и текучее. Это называется словом «ньюсмейкер». Волочкова, писатель Минаев, Ксения Собчак или Юрий Башмет, или та же Матвиенко, еще два-три десятка родных всем лиц — узок их круг, и он не может расширяться. Такой праздничный набор, как в советском столе заказов, все только статусное, с банкой горошка, печенью трески и шоколадными конфетами «Каракум», а кильку в томате вы мне не подсовывайте, женщина.



Но бывают, конечно, наводнения, землетрясения и прочие форс-мажоры. Вот Алена Долецкая, редактирующая журнал Vogue, любит большую русскую писа-

тельницу Татьяну Толстую, случилось с Долецкой такое несчастье, такой форс-мажор. И Vogue чуть ли не через номер печатает восхитительные эссе Толстой, что немножко дико, конечно, потому, что они никакие рекламные окна не открывают, а, наоборот, напрочь захлопывают. После таких эссе за новой тушью не побежишь, а смоешь всю старую и облачишься в мешок из-под сахара (по выражению самой Толстой).

Н.Зархи. Вот-вот. Именно дико. Это то, с чего мы начали разговор. Наш гламур изобретательно абсолютизирует свое значение — для жизни и для культуры. Он вербует своих авторов (они же — персонажи) из людей, для него не предназначенных. Он присваивает явления и сюжеты, неуместные в гламурном исполнении. Он наносит глянец фальши на андерграунд, авангард, эксперимент. Он все, даже уродство или бедность, запросто покрывает лаком. Запад так не делает. И Толстая потому и смотрится в Vogue, как ты говоришь, дико, что в одном формате с перчатками и бриллиантами, через запятую с Собчак или Волочковой, становится либо не вполне «комильфотным» персонажем гламура, либо человеком не на своем месте. А ее текст — «словесным дизайном», если тебя цитировать. При том, что я не вижу, поверь, никакой крамолы в Vogue. Он прекрасен, полезен, нужен очень многим, и это правильно...

А.Тимофеевский. Конечно, правильно. И хорошо. Плохо только то, что девушки, листающие Vogue, эссе Толстой про няню, совсем не гламурную, крестьянскую, наверное, не прочтут, а те, для кого оно написано, не прочтут наверняка — потому что Vogue не листают.

Н.Зархи. А я про что говорю? Гламур, знай свое место! Зачем заходить на чужую территорию? Что, ты и все, кому интересна Толстая, не могут прочесть ее в другом издании, в подходящем ей контексте? И потом, «сень ветвей над бедной нянею моей» тоже ведь меняет свою первоначальную, для автора важную суть. Встроившись в обязательный «праздничный» набор (ты сам о нем вспомнил) из модных силуэтов и модных персонажей, «няня» начинает работать на умильно-снисходительное «и крестьянки любить умеют». Разве нет такой опасности? Ведь гламур, как глазурь, покрывает-скрывает смысл. Кстати, о «наборе»: упомянутый тобой действительно выдающийся музыкант Юрий Башмет оторвался от Баха и Гайдна — в восприятии публики, а отчасти, боюсь, и по сути — именно из-за встроенности в гламур. Он стал одним из брендов, светским персонажем, и уже не важно, играет он на альте, дирижирует или просто мелькает: в телешоу, на презентации или еще где-то. Главное, что своим соседством, своим статусным равенством с Ксенией Собчак или бритвой Braun (на экране, на обложке, в хронике и т.п.) он поднимает и значение Собчак, которая ни на чем не играет, — вот чистый продукт гламура, — и самоуважение читателя-зрителя: «Я бреюсь бритвой Braun, я знаю Ксению и Башмета — я элита!» Конечно, Бах не виноват, что его темы «звонят» в мобильных телефонах. Он не мог воспротивиться такой популярности. Да и я была бы уж совсем ханжой, если бы настаивала здесь на абсолютной стерильности. Но все-таки: могут ли — и должны ли — сегодняшние художники бороться с тем, чтобы их, условно говоря, использовали?

А.Тимофеевский. Это старая проблема. Она и перед Пушкиным стояла. И он ее лучше всех сформулировал.

Н.Зархи. В «Разговоре поэта с книгопродавцом»?

А.Тимофеевский. Именно. «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Вдохновенье нельзя продать гламуру. Толстая и не продает. А продать текст следует туда, где лучше платят. Это наша беда, что в неглянцевых журналах совсем смешные гонорары.

Н.Зархи. «Где лучше платят» важнее, чем «где лучше поймут»...

А.Тимофеевский. Но послушай, места, где бы можно было нормально зарабатывать писательством, у нас в России нет.

Н.Зархи. В Европе писатели тоже не живут, как правило, в виллах на Средиземном море...

А.Тимофеевский. По-разному они живут.

Н.Зархи. ...и, уж, точно, не станет тот, кто себя считает серьезным (для простоты определения) автором, эту виллу, даже если она есть, вместе с собственным лицом в разных видах глянца рекламировать. Вербовка в гламур — процесс все-таки не совсем насильственный, но хотя бы отчасти добровольный. Гришковец, Кирилл Серебренников, Иван Вырыпаев — сейчас мы видим, как молодые талантливые люди отдают гламуру позицию за позицией. Гришковец уже окончательно отдал, недаром его самодовольная улыбка растянута через все Садовое кольцо, а на телеэкране каждое утро он всерьез нас учит, например, как делать шопинг в Париже. А ведь образ у него был совсем другой, когда он из Кемерово в Москву приехал: трогательный «ботаник», владелец «Запорожца», застенчивый такой парень next door. Я, кстати, думаю, что одна из причин легкого перехода многих наших писателей и режиссеров в мир гламура — равнодушие к социальности. Вот и Вырыпаев недавно в интервью признался, что социальная природа людей и явлений его абсолютно не интересует. Гламур и авторское искусство у нас как-то ловко приспособились друг к другу. Вчера еще ты в подвале делал спектакль «Кислород», в котором все было на живую нитку и все живое: нерв, звук, артист, он же автор, выворачивающий себя наизнанку как персонажа. А сегодня ты на эти же темы-сюжеты наводишь культурный глянец и — вперед... Сценарий «Эйфория» был написан еще без оглядки на моду, тем натуральным, непосредственным, откровенным человеком, который не боялся прямоты и неискушенной искренности. В фильме это куда-то ушло, как будто автор, чтоб не терпеть сильную боль, применил анестезию: культурные знаки, аллюзии, дистанция, пафос.

А.Тимофеевский. А как иначе попадешь на Венецианский фестиваль?

Н.Зархи. Попасть, конечно, трудно, но все-таки Лоуч, Триер...

А.Тимофеевский. Майк Ли. Но таких режиссеров и таких фестивалей, которые берут да еще и награждают тонкое, умное кино, чрезвычайно мало. Европа тоже вдохновенно производит мусор. Никто теперь не снимает так, как снимали великие: Висконти, Бунюэль, Феллини, Антониони, Пазолини. Я вот летом на даче пересмотрел разные их фильмы. О чем, они, собственно? Они все о конце европейской культуры. По слову их и случилось. Что же касается Вырыпаева или Серебренникова — я, честно говоря, не вижу такого уж существенного различия между тем, что они делали раньше, и тем, что делают теперь. Просто теперь их стали больше раскручивать.

Н.Зархи. Соблазнять. Рекрутировать. Адаптировать. Но они этому поддаются. Хотя у них были разные варианты развития.

А.Тимофеевский. Я опять напомню уже цитированного Блока. «Роковая пустота» — это нечто очень большое, нельзя корить ею друг друга. Вот есть у нас Рената Литвинова. Ее воспринимают как знамя, как символ русского гламура. Ну что может быть глупее? Гламур — это самоуверенность и победоносность. А она вся состоит из застенчивости, из уклончивости, из вопросительности. «Дайте мне салатик, который худит». Вся ее нарочитость от крайней стеснительности...

Н.Зархи. Литвинова, существующая на трех телеканалах и десятках глянцевых обложек, «состоит из застенчивости»? Тогда надо признать, что она ее уже победила. И началась новая Литвинова...

А.Тимофеевский. Да нет, это она так внимание переключает, чтобы никто не понял, когда тяжело. Вы ничего не видите, кроме гламура, тогда я буду гламурной, чтоб вы меня не видели. Она обнажает плечи или кутает их в меха, чтобы выставить вперед картинку и за ней скрыться, чтобы быть невидимой и свободной. Для нее макияж Марлен Дитрих — это такая шапка-невидимка. И народ честно покупается на ее игру. Экая фря, думает народ и отпускает ее душу на покаяние.

Н.Зархи. Ну да, допустим, она прикрывается красотой, как другие (в истории культуры много было страдающих и отчаянно одиноких) — уродством, эпатажем, хулиганством. Но, понимаешь, они все-таки сумели свою подлинность в собственных работах запечатлеть. Литвинова (на мой взгляд, человек талантливый, прежде всего в фильмах Муратовой это видно), если и играет

в гламур, то с неподдельным удовольствием и, прости за вульгарность, большой выгодой. Вот на телевидении она долго вела — без стеснения — передачу «Стиль от Ренаты Литвиновой». Учила письма писать, подарки выбирать, вообще образу жизни учила. Как Гришковец. Каждое мое слово, жест, взгляд — на вес золота. Это-то куда денешь? Или фильм «Богиня. Как я полюбила». Где главным тоже становятся красивые интерьеры, модные вещи, красивые ноги, красиво заложенные одна на другую... И «Связь» Авдотьи Смирновой «стиль» погубил. Неважным оказалось то, о чем она хотела рассказать, важнее — какие красивые перчатки у Ани Михалковой.

А.Тимофеевский. А я этих перчаток и не заметил. Смирнова снимала фильм про то, что всякая любовь — большое несчастье. Нет там гламура, и отсылка к «стилю» ей нужна, чтобы от «стиля» уйти, чтобы зритель вспомнил «человеческое» кино 70-х годов, чтобы получилась такая прифранцуженная советская картина в духе «Осеннего марафона» Данелии...

Н.Зархи. «Осени» Андрея Смирнова...

А.Тимофеевский. Ну да. С тонкими чувствами, сложно развивающимися отношениями и неизбежной драмой в финале.

Н.Зархи. Может, просто не получилось — дебют все-таки... У Балабанова последний фильм — не дебют, но тоже — ни боли, ни живого чувства. Между пародией и искренностью...

А.Тимофеевский. А мне кажется, у Смирновой получилось. Одна сцена, когда вернувшаяся к мужу жена подстригает ему ногти, дорогого стоит: в этом священнодействии, в его молчаливой сосредоточенности есть что-то библейское. Для этого, собственно, и нужна данелиевская прифранцуженность, такая почти бездумная легкость — чтоб обрушить на зрителя финал со всей его мучительной тяжестью. Ничего гламурного я в этом не нахожу. У фильма «Мне не больно» — чу́дное название, но на этом чудо и кончилось. При всей далекости от меня обоих «Братьев», это было очень художественное кино с обольстительными тонкостями. А сейчас одна пустота, ничуть не роковая.

Н.Зархи. А что тебе, кроме «Связи» Смирновой, еще понравилось?

А.Тимофеевский. Если не считать муратовского «Настройщика» и сокуровского «Солнца», фильмов просто прекрасных, из того, что я видел недавно, хороши «Остров» Лунгина, «Свободное плавание» Хлебникова и, с оговорками, «Живой» Велединского. Вот, пожалуйста, три фильма почти без всякого гламура. У Велединского есть недостатки, там двадцать пять финалов...

Н.Зархи. Вымученная история с попом, то ли двойником, то ли братом...

А.Тимофеевский. Это вариант судьбы: как могло бы быть... Поп нужен, его, пожалуй, многовато, но он, несомненно, нужен. С его появлением боль прорывается наружу, она получает выход. Вот чего никогда не может быть в гламуре — боли.

Н.Зархи. Вот ты и подобрался к природе гламура.

А.Тимофеевский. Ну да. Главное в гламуре — отсутствие драмы. Отрицание ее. Гламур исключает развитие, потому что в основе развития конфликт, он приводит к драме, а драма негламурна. Человек жиреет от страдания или, что не лучше, иссыхает до безобразия, но, по-любому, выпадает из 90—60—90. И потом он потеет и забывает пользоваться дезодорантом, мыслимое ли это дело? Всего этого в гламуре быть не может. Гламур апокалиптичен, он абсолютизирует настоящее: остановись мгновенье, ты прекрасно! Будущего нет. Нет ни старости, ни целлюлита, ни морщин, ни выпадения волос. Нет болезней, и, конечно же, нет смерти. С кремами, которые мы рекомендуем, тебе всегда будет двадцать четыре года и ни на день больше. Именно двадцать четыре, а не двадцать пять. Идеальный гламур — это незаконченность, неокругленность, несовершенное время. Как рекомендовала Гурченко, «Пять минут... пять минут», или, как завещала Ахматова: «До неистового цветения оставалось лишь раз вздохнуть». Потому что стоит взять сумочку Fendi, и за углом будет чудесная встреча — новая, лучше всех старых. И так до бесконечности: «пять минут» никогда не кончатся. Поэтому замужняя, рожавшая женщина

уже не вполне гламурна: судьба Наташи Ростовой да будет ей вечным укором.
Н.Зархи. Нет, мужья, разумеется, не забывающие пользоваться самым лучшим в мире дезодорантом, есть у вечно молодых и стройных героинь нашей эпохи. Поэтому замужество гламур пока не отменил.
А.Тимофеевский. Разве что в финале, в самой последней строчке. Венец — сказке конец. А какой может быть конец, если журнал выходит, и завтра появится новый крем, еще лучше предыдущего, и его надо будет рекламировать. Так что сиди-ка ты, девушка, в девушках.
Н.Зархи. Страшная перспектива!

Глянец — явление мировой культуры, эталоны сказочной жизни универсальны. И пусть модные журналы предлагают нуждающимся продуманный профессионалами имидж сезона. Но ведь тогда и Толстая, напечатанная в Vogue — и это все же только российское достижение, — становится частью эталонного тренда на сезон. Здесь собака и зарыта. Гламур (я-то не только о глянце), провозглашая эксклюзивность (я особенно люблю гигантские баннеры с призывами посещать VIP-сауны или пользоваться элитной сантехникой), на самом деле устанавливает единый для всех стандарт. Все бросаются одеваться, как надо, писать, как модно... И читать, слушать, смотреть только то, на чем стоит печать: проверено гламуром. Так коммерциализуется даже не рассчитанное на массовый успех искусство. Скоро у художника останется один путь: самому свести «красоту авангарда» к «красоте потребления», если воспользоваться терминами Умберто Эко. Иначе это за него все равно сделает ловкий коммерсант — гламур. Так же, как он присвоил левую идеологию интеллектуалов, сделав ее объектом смакования и даже производства продвинутых новых богатых. Вообще на нашем сегодняшнем общественном поле сущностной разницы между «левыми», «правыми» и «центровыми» нет. В идеях, в способах их продвижения, в публичном поведении. Она стерта всеми принятым бойким «культурным» стилем, она скрыта под толстым слоем ослепительного лака, либо разнузданного телерадиокрика; бравурное многословие заглушает суть полемики, оттирает на двадцать пятый план вброшенные идеи, выводы, позиции и смыслы. А потом, после циничной игры в борьбу — противники рядышком, в одинаковом статусном прикиде стоят с бокалами на акциях-презентациях. Которым и в реальности несть числа, но, растиражированные в глянце, они уже кажутся нескончаемым парадом единения всех со всеми — в имитации успешности. В ликующей бессодержательности, в плоской, а совсем не «роковой» бездонной пустоте. В пустоте обманки. Например, по принципу гламурной обманки уравнивает оппонентов, превращая любую полемику в аттракцион, Владимир Соловьев. Он делает это вполне сознательно, так что отличить его вроде бы актуальную аналитическую передачу от стирки грязного белья у Малахова невозможно.

Главный прием современного гламура — принцип винегрета: мелкое крошево из всего на свете. Под шумок важное мешается с неважным, забалтывается, и теряются остатки смысла. Да просто информация. Последний пример такого, кстати, искусству посвященного и гламуром испорченного интересного журнала — DEI. В нем даже прекрасный дирижер Курентзис предстает всего лишь не отстающим от веяний моды персонажем, потому что рассказывает о себе как об ангеле (он с крыльями сфотографирован), спустившемся к нам на время. Там, конечно, и Вырыпаев есть, и Костя Цзю, и «Онегин» в Большом, и Васильев в Авиньоне, и «запахи Мадонны», и Эрик Булатов, и «новая драма». При этом многие тексты могли быть страшно полезны, но их смысл покрывает бравурный тон, кричащая нарезка, надуманная стилистика издания, заявленного как перпендикуляр гламуру, но от него по всем статьям зависимого. Потому что, похоже, сегодня и выбора-то нет. Почти нет. Гламур у нас действительно смахивает на новую диктатуру. Признанные модой теперь такие же неприкасаемые, как когда-то Бондарчук, Озеров, Герасимов...

А.Тимофеевский. Новый официоз, как учит нас Рубинштейн. Но ведь в Европах, хоть ты со мной и не согласна, ровно то же самое. О Париже вот миф сложился как о городе влюбленных. На самом деле главное там сегодня — успешно переварить ланч, чтобы быть готовым к обеду. Ланч и обед — это две мессы, утренняя и вечерняя, которые надо отсидеть, приведя свое тело в порядок, умастив его благовониями и облачив в соответствующие одеяния. Гламур, Лева тут не прав, это не русский, а общеевропейский официоз. Россия в этом отношении всего лишь присоединилась к ЕС.

Н.Зархи. Ну, он имел в виду, я думаю, еще вот какой аспект — уж точно чисто российский. И сегодняшний. Гламур — царство позитива. Там невозмож-

на интонация сомнения, поза неуверенности, там недопустима критика, отрицание, конфликт, ты сам об этом говоришь. А тупое согласие, довольство и самодовольство, мнимое, поверхностное равенство всех со всеми — именно то, что сегодня так нужно власти.

Политика, разумеется, редко обходится без цинизма, но нынешнее сходство всех политических фигур, партий, сил, сходство, эстетически оформленное гламуром, сильно облегчает жизнь этому цинизму. Респектабельность гламура камуфлирует опасность безответственных действий и заявлений. И знаешь, что я думаю? Хороший глянец, который делают те, кого ты уважаешь (да и я тоже), хочет, осознанно или нет, от власти слегка отмежеваться: все же стыдно в России быть заодно с госчиновниками, с начальниками, неудобно считаться официозом. А кто-то из главных редакторов, начитанные, европеизированные (как Алена Долецкая), стесняется и бескрылой глянцевости. Они искренне думают, что к гламуру без проблем привьется и бунтарство,

и интеллектуализм, и современная философская мысль, и эксперимент артхауса. Понемножку, потихоньку. Чуть-чуть Татьяны Толстой, чуть-чуть Делеза с Бартом, Десятникова, Пригова, Сорокина, театрального подполья. Приглашая их в союзники, гламур-официоз себя как бы легитимирует себя в глазах тех, кого выбрал в авторитеты. В твоих глазах, к примеру, или поклонников «серьезной» литературы, которые номер, где только духи и Пауло Коэльо, читать не станут. А еще, мне кажется, им стыдно, что они все сплошь про успешных людей рассказывают, про богатую жизнь, роскошь, деньги. Это же всегда у нас считалось дурным тоном, хоть ты и скажешь сейчас, что это миф.

В библиотеке бутика James писатель и драматург Евгений Гришковец представил свою новую книгу «Планка». Гости, разместившись на удобных подушках, угощались суши, а прозаик зачитывал главы бестселлера.
«Vogue»

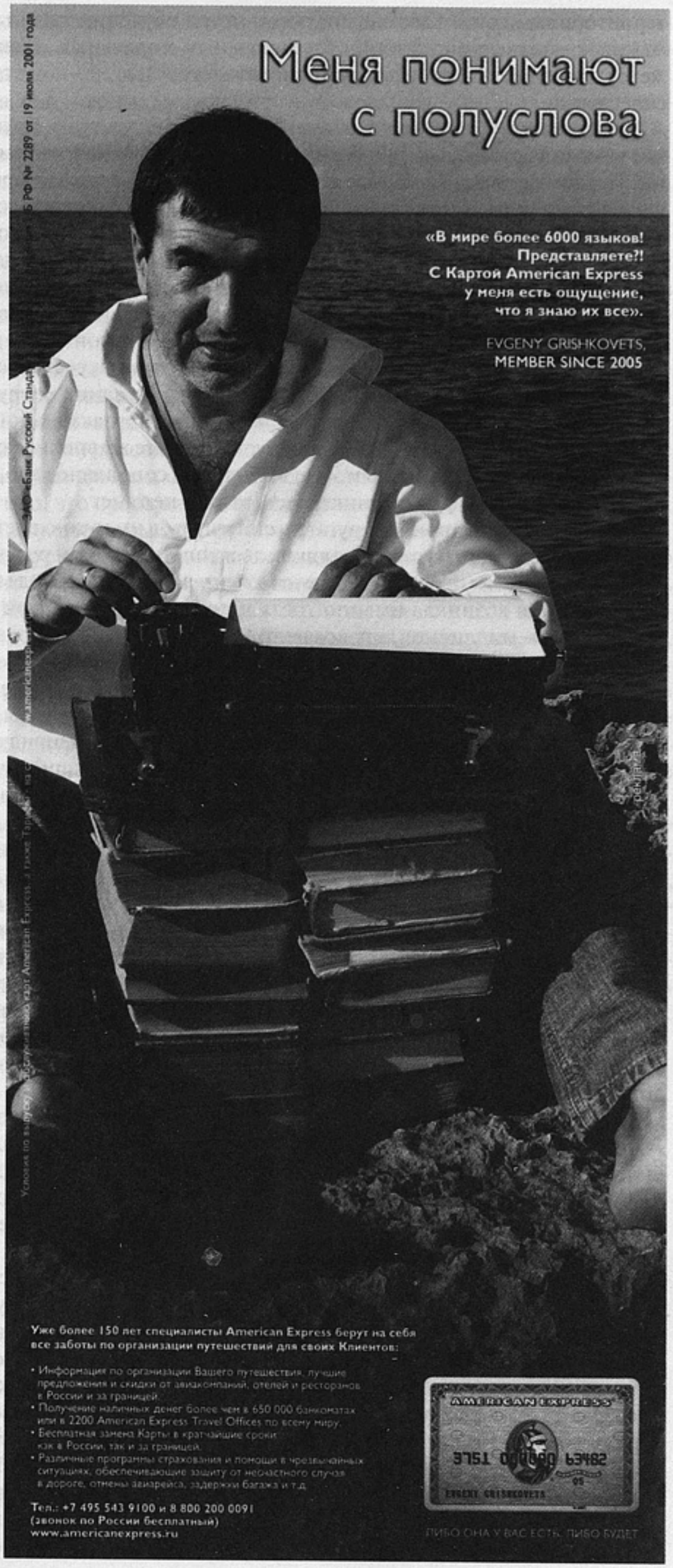
А.Тимофеевский. Мы с тобой росли, Нина, в центре столицы в отдельных квартирах, то есть в очень завидных, самых привилегированных условиях, но даже у нас была совсем бедная жизнь — по нынешним, разумеется, понятиям. Что ж говорить о других, на которых после конца советской власти свалилось богатство и они от этого совершенно обезумели. Я в 1992 году работал в «Коммерсанте» советником издателя Владимира Яковлева, и три четверти моих советов сводились к тому, чтоб он унял своих безумцев, которые трясли малиновыми пиджаками и золотыми цепями со всех страниц «Ъ». И я ему говорил ровно то, что сейчас говоришь ты: что это невозможно дурной тон, что роскошь и богатство не выставляют напоказ, что миллионера на Западе скорее узнаешь по рваным джинсам и футболке, чем по длинной машине, купленной на первые деньги в кредит. А он неизменно отвечал на это: «Оставьте их в покое. Дайте им порадоваться. Это пройдет». И оказался прав: это прошло. Теперь они выучили, что нужно ходить в сереньком и черненьком и не сверкать камнями, как дикие, а туфли с золотыми пряжками надо отослать на антресоли или родным и близким с Брайтон-Бич. Нынешний гламур куда более продвинутый, чем десять лет назад. Стал ли он от этого лучше? Ничуть. Он стадно перекатился с одного края на другой.

Н.Зархи. Вот видишь, ты сам признаешь, что продвинутый гламур не лучше дикого. И что он не сводится к глянцевым изданиям. Не в них дело. Я думаю, сегодня именно политика и общественная жизнь с такой откровенностью проявили мощь, масштаб гламура. Все категории нашего существования както без борьбы ему сдались. Единомыслие, общие ценности и интересы, даже профессия перестали соединять людей — их сводит вместе только статус, универсальный look гламура, его критерии, которые всем хорошо известны, — от книг до духов (и ду́хов, они опять в чести). Формат (или канон) гламура отменяет иерархии значений. Всё одинаково престижно: мода на определенную марку автомобиля и на веру, на Гоа и на вечные ценности. Следовать моде очень просто и удобно: наш гламур чрезвычайно предупредителен и услужлив. На всех банкетах в соответствующее время года столы ломятся от роскошества изысканных постных блюд, к которым постящиеся (многие — с выражением святости на лицах и превосходства над непостящимися) кидаются по первому свистку. А чего стоят рекламные растяжки над всеми главными улицами Москвы — шикарные рестораны приглашают верующих гурманов ни в чем себе не отказывать: «Мы позаботились о разнообразии вашего постного меню!» О том, чтобы вы не согрешили. Наслаждайтесь! Пост как необременительная диета, а диета — как сакральный, вдохновенный процесс, освященный статьями о высоком таинстве пути к совершенству тела и духа. Обманки гламура потому и срабатывают так безотказно на разных смысловых

Меня понимают с полуслова

«В мире более 6000 языков!
Представляете?!
С Картой American Express
у меня есть ощущение,
что я знаю их все».

EVGENY GRISHKOVETS,
MEMBER SINCE 2005



ЗАО «Банк Русский Стандарт» Генеральная лицензия на осуществление банковских операций № 2289 от 19 июля 2001 года

Условия по выпуску и обслуживанию карт American Express, а также Тарифы на сайте www.americanexpress.ru

Уже более 150 лет специалисты American Express берут на себя все заботы по организации путешествий для своих Клиентов:

- Информация по организации Вашего путешествия, лучшие предложения и скидки от авиакомпаний, отелей и ресторанов в России и за границей.
- Получение наличных денег более чем в 650 000 банкоматах или в 2200 American Express Travel Offices по всему миру.
- Бесплатная замена Карты в кратчайшие сроки как в России, так и за границей.
- Различные программы страхования и помощи в чрезвычайных ситуациях, обеспечивающие защиту от несчастного случая в дороге, отмены авиарейса, задержки багажа и т.д.

Тел.: +7 495 543 9100 и 8 800 200 0091
(звонок по России бесплатный)
www.americanexpress.ru

ЛИБО ОНА У ВАС ЕСТЬ, ЛИБО БУДЕТ

территориях, что им блестяще отлажен метод обучения жизни как этикету. А этикет — он ведь вне категорий: социальных, моральных... Так вот, мне кажется, на Западе этикет остался в ранге этикета, у нас же — он стал вытеснять содержание.

А.Тимофеевский. Запад вариативнее. Европейской культуры, быть может, сейчас в России больше, чем в Европе, зато русской общинности там точно меньше. Поэтому и гламур в Европе не так тотален, он не растекся привольно, как у нас, во все углы. У них старое, сложно устроенное общество, дом со множеством закутков, куда никто давно не заходит, но где неизменно поддерживается один и тот же порядок. Для чего, зачем — Бог весть. Но он поддерживается. А у нас лофт с евроремонтом: все перегородки снесли, и стены по периметру выкрасили одним цветом. Потом осерчали и радикально перекрасили.

В 90-е годы все любили свободу и либеральную экономику и неотрывно смотрели на Запад. Потом все сделались патриотами и государственниками и принялись проклинать ельцинское время, как рассадник коррупции, заказных убийств и всяческого разврата. С коррупцией и заказными убийствами и сейчас все в полном порядке, а разврат — дело все же вполне добровольное. По мне, так запрещать разврат — куда большее социальное зло, чем впадать в него, и, главное, в разврат никто ведь за уши не тянет.

90-е годы сейчас принято ругательски ругать, а им нужно спеть отдельный гимн: это было одно из самых великих десятилетий во всей русской истории. Впопыхах об этом говорить не хочется, скажу лишь, что свобода как социальная категория возникла именно тогда и до сих пор, несмотря на старания миллионов — миллионов, а вовсе не только власти — не исчезла полностью. Еще скажу, что внешнюю свободу принято противопоставлять внутренней, что вообще-то глупо. Человек — животное социальное и от внешних обстоятельств поневоле зависимое: торжествующая в последние годы общинность никак внутренней свободе не способствует. Напротив, индивидуализм, который носили при «дедушке», вполне благоприятствовал личному противостоянию. Но и сейчас оно возможно. Это я подбираюсь к тому, что может сдержать экспансию гламура.

Только одно — свобода. Вот Хлебников за три копейки снял фильм, в котором нет никакого гламура, зато много «свободного плавания». Или — «Остров» Лунгина, по-моему, замечательный фильм, слегка подпорченный музыкой Мартынова, с как раз гламурным византизмом и минимализмом.

Н.Зархи. Мне как раз «Остров» показался примером поверхностно-гладкого прочтения модной темы. Для жанра жития святого недостает простодушия, естественности, для философской драмы — отважного погружения на глубину. В фильме воообще нет драмы, конфликта, декоративно обозначенного сюжетом, сглажены фальшивыми развязками все острые коллизии. Даже неловкий сценарный ход, выдающий обыкновенное неумение драматурга-дебютанта свести концы с концами, здесь кажется режиссерским выбором. «Стрельнул — промахнулся», слава богу, дорогие зрители, можете не смущаться: вы правильно любите нашего героя — он никого не убил. Своего рода гламурный хэппи энд. А эпизод изгнания бесов вообще показался мне опасно похожим на мистический китч, которым бесконечно пугает-радует своих читателей глянец, дешевый и дорогой.

А.Тимофеевский. Нет, Нина, это очень хороший фильм. Там просто все коллизии спрятаны, там случившееся в прологе «стрельнул — промахнулся» определяет потом все внутреннее действие картины, оно, если хочешь, исчерпывается твоей насмешливой формулой. Отец Анатолий — это ведь такой старец Зосима из «Карамазовых», который в свою очередь восходит к Франциску Ассизскому — главному христианскому святому и главному — после Христа — образу свободы. И Франциск, и Зосима, и отец Анатолий — это истории противостояний, причем прежде всего самому себе. У Лунгина это усугублено тем, что его герой считает себя убийцей — ошибочно или нет, какая разница? — «стрельнул — промахнулся». Спасибо, Нина! Ведь твое «стрельнул — промахнулся» и есть «роковая пустота», в противостоянии которой — а чему же еще? — и обретает-

ся вера. Тяжкое это занятие не дает ни торжества, ни утешения, и все победы кажутся мнимыми. «Стрельнул — промахнулся». И каждый день повторяется такая беда, и каждый день происходит выбор. Это и называется свободой.

Есть вера, она — всегда свобода. И есть красота, она — сегодня гламур. Это, конечно, прискорбно, но это так. Какая-никакая, а красота — в ней можно найти и торжество, и утешение. А мы, обделенные и верой, и красотой, корим гламуром друг друга. Кутаемся в словесные меха и выставляем вперед картинку, чтобы за ней скрыться.

Н.Зархи. Что-то ты, Саша, меня решил запутать. Во-первых, даже и сегодня красота вовсе не сводится к гламуру. Во-вторых, если сводится, то отчего же мы ею «обделены», когда гламур тотален? Проблему веры обсуждать не берусь в нашем контексте. А насчет «утешения в красоте»... «Кутаемся», «выставляем», «скрываемся» — где же здесь свобода? Ты только что сам честно сказал, что гламур — единственная зона, в которой платят деньги. А свободой я лично — тоже честно и по-простому — считаю не то недоступное для меня высокое, о чем у Блока в его дневнике, или, как ты сказал, у Лунгина в «Острове». Моя свобода это как раз свобода ежедневного выбора. Ходить куда-то или не ходить, печататься где-то или нет. Дружить с «ньюсмейкерами» или с друзьями. Хвалить то, что предлагает «имидж сезона», или то, что хочется.

И потом, согласись, «меха», «картинка» и другие «утешающие» маскхалаты — вообще-то серьезная социальная засада. Потому что не жабы с перхотью народ заводят. Телевизор, который беспощадно вытравил эту самую перхоть с помощью Head & Shoulders, посадил на экран тех, для кого помянутый тобой Zegna — доступнее мамы родной. Глядя на них, шикарных, современных, с неподмосковным загаром (сама недавно залюбовалась Кончаловским и Говорухиным, рассуждавшими о вредоносности западной демократии и «особом пути») люди верят, что пиджак-эксклюзив, устрицы, «Матрицы», а также все подлинные культурные радости мира — это у нас здесь навечно. Что с экспроприацией, изоляцией и железной пятой они великолепно срастутся. Но ты-то не хуже меня знаешь — этому не бывать.

Спесивый национал-патриотизм, к которому склоняют наше податливое большинство и власть, и — хуже того — ностальгирующие художники, добровольно превратившие в приятный глянец даже таких монстров, как Сталин, Берия или Андропов, делает гламур российской элиты особенно отталкивающим и циничным. Так что, может быть, все разговоры об опасности гламуризации уже очень скоро потеряют актуальность. Интернациональная «красота» надежно отсечется железным занавесом, и завсегдатаи «Вертинского» и «Дворца Турандот» освоят трудную науку «лаптем щи хлебать». Какой Vogue им в этом поможет?

ВЕРА ЗВЕРЕВА

Позывные гламура

Появившееся несколько лет назад в российском культурном словаре понятие «гламур» уже вошло в широкий обиход. Это слово связано с тремя контекстами: 1) с миром потребления товаров и услуг, 2) с модой, шоу, стилями жизни, то есть областью определенных культурных практик, 3) с медиа, глянцевыми журналами, книгами, телевидением, поставляющими образы для большой аудитории[1]. Так что у этого термина широкие границы понимания. Такая размытость удобна, так как позволяет ему, как емкой пустой форме, сохранять актуальность, подстраиваясь под меняющееся содержание.

Glamour — волшебство, чары, привлекательность, обаяние. В нынешнем употреблении — это образ, обладающий красотой, блеском, шармом. Чаще всего о гламуре говорят как о стиле и как об идеологии, оформляющейся или уже сложившейся. У этого явления прослеживаются разные родословные: одни авторы связывают его со сферой грез, выстроенной в культуре вокруг процессов потребления (с конца XIX века или послевоенного периода XX века — эпохи становления массового общества). Другие пишут о более узком стилистическом направлении последних двадцати лет.

Нас будут интересовать способы использования гламура на российском ТВ. И ответ на вопрос, почему в последнее время это понятие так интенсивно ротируется.

Стиль жизни

Гламур ассоциируется с яркостью и внешней легкостью жизни, противопоставленной как рутине, так и эпигонству «подлинного» шика и чар. Он предполагает светскость, успешность и демонстративную праздность. Истории гламурных персонажей повествуют не о труде и тяготах зарабатывания денег, а об их увлекательной трате. Это понятие всегда используется как синоним сверхблагополучия.

Слово «гламур» естественно живет в рекламном контексте: «Это целое настроение, дух последнего десятилетия. Гламур как стиль не поддается определению — это некая аура, под влиянием которой прошли несколько последних лет»[2] (текст, рекламирующий марку часов). Его основная рекламная идея: то, что в культуре наделено ценностью — счастье, красота, молодость, здоровье, успешность, любовь, принадлежность к желанной группе, — может быть достигнуто при помощи покупки соответствующего «свидетеля» или его «заместителя» из мира товаров. Именно поэтому гламур поощряет самое активное потребление.

Изначальное пространство гламура — мода, сфера светской жизни и богемной тусовки. Его сердце составляют люди, занятые в сфере производства и сбыта образов (печатных и электронных медиа, рекламы, шоу и т.п.), «белые воротнички», высокооплачиваемые работники офисов. Этот стиль иерархичен, подразумевает определенный уровень материальной обеспеченности,

---

[1] См., например, обсуждение этой темы: Пенская Е. Все слопает гламур. — «Русский журнал», 9 августа 2006 года; Пчелкина К. Гламур - новая идеология или старые раны? — http://drugaya.ru/content/doc592.html 28 сентября 2006 года; Гореславская М. «Антигламур» захватил телевидение http://www.dni.ru/news/telekritika/2006/6/5/84659.html; Михайлов М. Как стать богом. Куда деться от гламура. Спасет ли гламур мир — «Все ясно», 2006, № 11, ноябрь.

[2] http://209.85.129.104/search?q=cache:zoyyfJgw3nEJ:www.playmobile.ru/articles/glamur_mobilniki+%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D1%83%D1%80&hl=en&ct=clnk&cd=6

ведь он требует подлинности товаров ведущих брендов, поощряет труднодоступность, посвящение в науку сочетания лейблов, взгляд «избранных» на «всех остальных».

В то же время гламу́р вовлекает в свою орбиту другие социальные группы. Если верхушка этой пирамиды доступна для немногих, то на причастность к ее основанию может претендовать каждый. Всеми своими ресурсами стимулируя приобретение товаров, это популярное, поддержанное рекламой и глянцевыми журналами течение соблазняет всех, задавая недостижимый, но манящий идеал для подражания. В этом смысле о гламуре следует говорить как об особом явлении массовой культуры.

Гламур предполагает набор установок идеологического свойства. Его неписаный кодекс ориентирован на культуру медийных звезд. В ней же, в свою очередь, воспроизводятся омассовленные атрибуты элиты. Люди гламура, как и звезды, создают причудливый образ поп-аристократии с ее легко опознаваемыми и простыми для тиражирования знаками «людей большого света»: ценно не то, что требует усилия или знания, а то, что «можно себе позволить», — причуды, каприз, подчеркнутый нарциссизм. Гламуру как стилю свойственна мода на характер (непредсказуемость, переменчивость, дерзость, изнеженное бунтарство). В противоположность естественности гламур культивирует свои довольно жестокие законы. Поведение в их рамках нередко противопоставлено действиям по привычным правилам (рациональность, подчинение конвенциям, лояльность к окружающим, демократизм). Поверхностный аристократизм гламура позволяет своим персонажам являть себя подобно феодальной знати и скандалить подобно слугам: и то и другое отвечает требованию поддержания интереса в медиа. Отсюда неустойчивость той границы, которая отделяет благополучную повседневность героев глянца от громких трэш-скандалов.

То, что подают народу, портит вкус. И последствия необратимы.
«Vogue»

Гламур отдает предпочтение несложному. Можно привести множество обратных примеров, как различные течения в культуре, предполагавшие изысканность и «волшебство» облика, тяготели к усложненным правилам и формам — от дендизма с его чрезвычайно разработанной и закрытой системой значений до эпатажного гламура художественной богемы 1980—1990-х годов, легендарного Лея Бауэри. Принципиальное отличие состоит в том, что эти течения не были ориентированы на коммерческий широкий спрос. Кроме того, они предполагали изобретение нового, поиск всегда неожиданной формы для выражения содержания. Гламур, о котором мы говорим, задает труднодоступные, но массово воспроизводимые образцы, а совершенство облика здесь нужно ради соответствия модели. В самом устройстве гламура заложена формульность. Его критики обычно отмечают стертость индивидуальности на общем фоне стилистической выверенности.

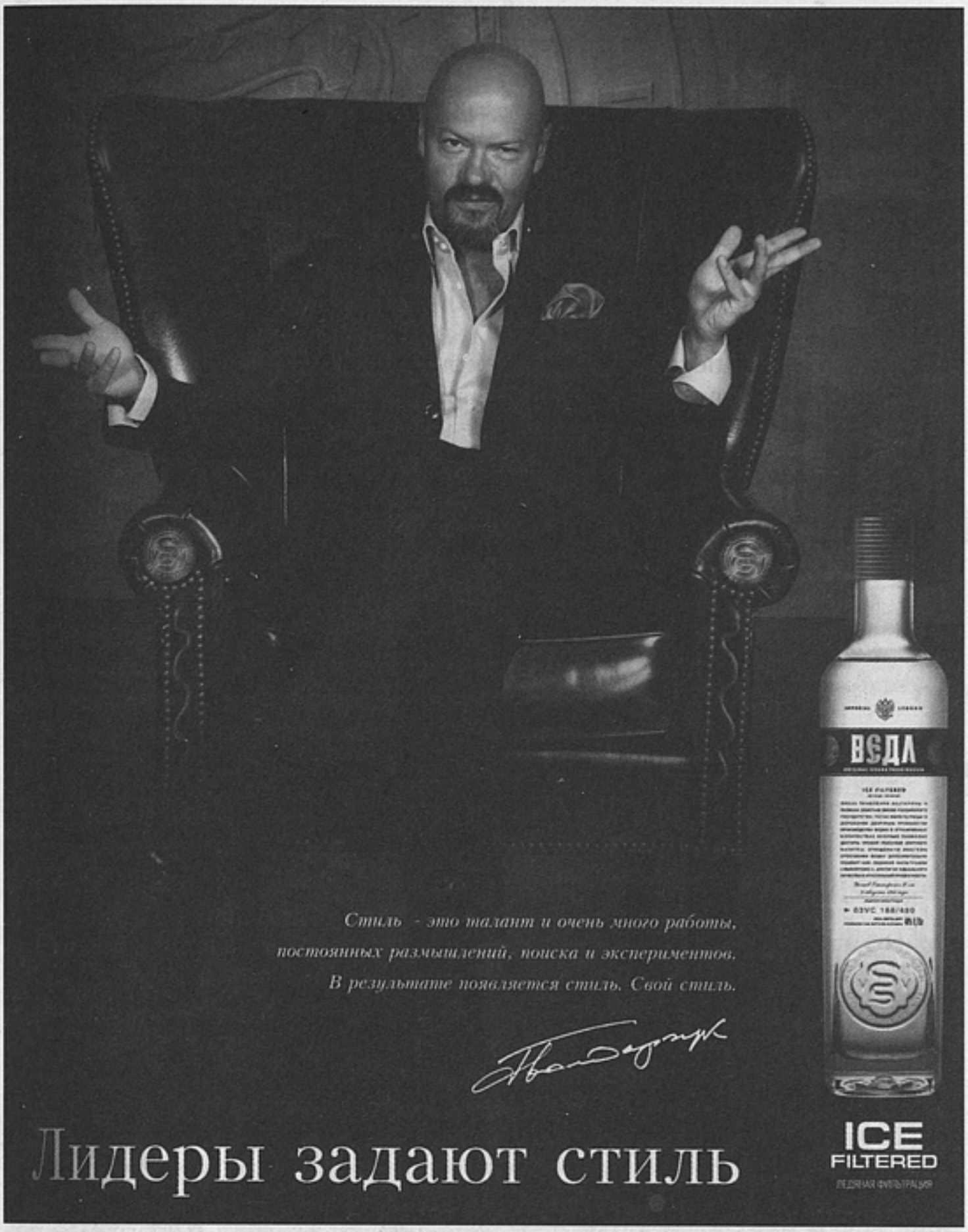
Сопротивление гламура усилию, глубине, уникальности заставляет рассматривать его как особый культ поверхностности, предпочтение доведенной до совершенства оболочки (облика человека, фотографии в журнале, интерьера дома и т.п.), той формы, которая часто не предполагает обязательную связь с содержанием.

Гламур на телеэкране

Поточное создание и показ глянцевой «красоты», подчиненной логике рекламного образа, — одна из ведущих тенденций на современном отечественном телеэкране. Гламур производится не просто в большом, но в избыточном объеме. Каково назначение этого очень востребованного стиля, как он работает на ТВ?

На разных каналах транслируются поп-концерты со схожей стилистикой и медленно обновляющимся составом участников, реалити-шоу от «Фабрики звезд» до «Дома-2», конвейерным способом выпускающие новых героев шоу и рекламы, передачи из жизни медиа-персонажей (схожие с «Одним днем со звездой»), рейтинги успешных «молодых и сексуальных» участников светской хроники. Клонируются программы, в которых знаменитости показывают свои интерьеры, гардероб, занимаются шопингом, предстают в неожиданных контекстах: танцы, фигурное катание, цирк, пение со звездами. В ток-шоу звезды, которые, по мнению создателей телепрограмм, наиболее привлекательны для зрителя, заменяют обычных людей. В условиях, когда на телевидении нет интереса и желания исследовать общество, представлять его культурные группы с их стилями жизни, а также в контексте сворачивания социального и политического вещания, именно звезда выступает в роли удобного, зрелищного и безальтернативного героя. Другая тенденция связана с последовательным отказом от сложности или того, что может быть за нее принято: от множественности значений, разнообразия форм, затратности в производстве.

В настоящее время гламур удачно накладывается на эти тренды. Его экспансия на телевидении выглядит как специально разрабатываемый проект. Он



выступает в роли чрезвычайно емкой «пустой» формы, под которую в дальнейшем ведется поиск содержания.

В этой связи показательна церемония вручения премий журнала Glamour (в эфире СТС — 22 октября 2006 года). Во время награждения некоторые победители («ТВ-актриса года», «Модный дизайнер года» и т.п.) считали нужным выразить удивление, что их отнесли к гламуру, сказать о своей непринадлежности к этому пространству. «Мне всегда казалось, что я не имею отношения к гламуру и равно гламур не имеет отношения ко мне» (слова признательности), «Мне кажется, что мой гламур несколько иной, чем принято считать в массовой культуре, но я благодарна...»

Этот феномен не мог бы возникнуть и стать настолько популярным, если бы не отвечал определенным запросам. В одном из эфиров «Школы злословия» Лев Рубинштейн охарактеризовал гламур как новую идеологию, поскольку он удобен как официальный культурный язык, отвечает основному направлению в сфере политики, принятым способам представления власти в медиа, позволяет конструировать облегченный образ мира, где нет проблем, где не требуется усилий, дает возможность создавать сглаженную репрезентацию жизни, где «все будет хорошо», где царит вечный праздник. Элемен-

ты нового большого стиля на российском телевидении включают, таким образом, и государственный заказ на позитив, и глянец в способах описания реальности.

Помимо того удобства, которое несет гламур, замещая на экране отсутствующие программы, он предоставляет еще одну возможность — шанс для обнаружения себя сложившемуся социокультурному слою, верхушке среднего класса (upper-middle class). Формат гламурной телепрезентации предлагает способ высказывания всей новой группе — успешным бизнесменам, высокооплачиваемым профессионалам, людям из сферы медиа, шоу-индустрии, искусства. В СМИ им соответствуют культурные штампы: это «обитатели Рублевки», «олигархи», «звезды» и т.д. Конечно, эти клише проще и беднее, чем новые реалии, но именно через них они опознаются. Ведь в современной российской культуре единственная значимая для общества среда, где можно заявить о себе, — это медиа. В условиях, когда в первую очередь телевидение наделяет человека или группу самим статусом существования, когда политика на экране исключена, а социальные высказывания непрестижны, именно шоу оказывается последней возможностью представления себя. Образ беспроблемной и чарующей звезды, может быть, и не вполне адекватен для выражения нового содержания, однако он лучше, чем полная непредставленность в культуре или отталкивающие шаржи из телесериала «Рублевка-live».

Общение с рабочими — это такой адреналин...
«Vogue»

«Внутри среднего класса, или нескольких российских средних классов, существует еще один, непросчитанный, гламурный, в котором гламурно-потребительски сближены и отчасти уравнены в потребностях банковские люди, учителя и медработники»[3]. Действительно, формат гламура играет важную роль на ТВ, поощряя успешность, одобряя состоявшихся профессионалов и одновременно раскрывая социально-терапевтические ресурсы потребления, следования моде, преобразования себя и своей повседневности в соответствии с образцами «прекрасного».

Гламур на экране должен быть адресован разным группам зрителей. Видимо, поэтому это течение находит различные выражения. Радикальный гламур сродни «пощечине общественному вкусу». Он напоминает о тактиках звездного эпатажа. В качестве примера можно привести программу «Блондинка в шоколаде» (МУЗ-ТВ), предлагающую зрителям подглядеть за жизнью Ксении Собчак. Для того чтобы удивить и шокировать публику, в программе ведется обратный отсчет от нормы: героиня утрирует собственную «порочность», «испорченность богатством», демонстрирует презрение к обычным людям, к другим звездам.

Это называется «Шанель для бедных», это чисто такая мечта лошиц, типа «Шанель для бедных», точно. Я уже вижу модниц из Бутова конкретно с такими сумочками. *(Сцена шопинга.)*

Семечки я люблю. Я вообще очень люблю аутентичность во всем. Вот я считаю, вот, что если ты в жопе — а это, конкретно, жопа, вот, вы смотрите, там какие-то, блин, новостройки, какая-то деревня глухая, — и поэтому семечки как бы тебя они смиряют с действительностью окружающей: то есть ты полностью чувствуешь себя такой бабкой, тебе не хватает платка шерстяного, сидишь в жопе и, в общем, понимаешь, что жизнь не удалась. *(О работе в «Доме-2».)*

Машины я люблю хорошие. Водители у меня конкретно долго не живут. На них, как на йогуртах, конкретно, вот, выходит срок годности. Срок жизни водителя у меня два-три месяца. После этого им ничего не хочется, никакой зарпла-

[3] Пенская Е. Цит. изд.

ты... После этого они уходят от меня конкретно в лес. Вот этот недавно пришел, поэтому, я думаю, месяца два он еще должен продержаться.

В ассортимент гламурного персонажа входят самолюбование, показательная трата денег, грязная, лексически скудная речь, проявление негативных чувств и эмоций. От героини требуется провоцировать зрителей, вызывая или раздражение, или желание подражать себе. Граница гламура и трэша выглядит размытой.

В отличие от радикального, массовый, «мейнстримовый» гламур на ТВ буржуазен; его непременный атрибут — упоение потреблением, благополучием, часто без ауры и магии, давшей имя этому стилю.

На практике эти оба направления, как правило, лишены изысканности художественного решения, интеллектуального блеска или новизны. Достаточно скучное, гламурное шоу сводится к перечислению новых приобретений/успехов/наград очередного персонажа. Складывается ощущение, что для ряда героев это не более чем способ показать свое благополучие, публично погордиться домом, доходом, возможностью «жить красиво». Так происходит в упомянутой «Блондинке в шоколаде» или в программе «Полный фэшн с Сергеем Зверевым». Гламур здесь теряет дух легкости, игры и на первый план выходят привычные вещи: забота героя о том, чтобы хорошо выглядеть перед камерой, или беспокойство о том, как «сразить наповал олигарха», пусть даже «стареющего», или «олигарха-лоха из Сибири».

На телевидении гламур функционирует как пространство, способное к агрессивному втягиванию в себя других форм, к захвату непохожего на себя. «Если раньше гламур гнездился в отведенных рамках — это зона определенных изданий и издательств, это гламурная индустрия, успешный и быстро растущий рынок гламурных услуг, то теперь суть происходящего — в неразличимости, в отмене какой бы то ни было рамки»[4]. В СМИ периодически озвучивается недоуменный вопрос: чем же плох гламур на ТВ? Сам по себе он нейтрален, как и другие стили; обладает потенциалом для выражения существующих в социуме запросов, имеет свои достоинства и недостатки. Определенная проблема возникает в связи с самой прагматикой гламура на экране.

Родина, о которой вы даже не мечтали...
«Grand Hotel&Spa Rodina»

Его можно сравнить с сахарным сиропом, уместным в качестве десерта. Но сироп, покрывающий обеденные блюда, салаты, суп, бифштекс, ежедневно увеличивающий свою массу, абсорбирующий все продукты, составит картину, достойную комедии абсурда или хоррора. Такой силой поглощения обладает телевизионный гламур. Основанный на культуре потребления, он способен «похищать» практически любые вещи и «возвращать» их несколько иными, чем прежде, — «улучшенными», лишенными остроты или изощренности, заключенными в глянцевую, удобную для покупателя упаковку[5]. Гламур охотно пропускает внешние знаки несогласия с собой, поскольку товар внутри глянца должен быть разнообразным. Протест включается в гламурное пространство настолько, насколько он может быть интересен для продвижения бренда, рассчитанного на протестную аудиторию.

Отсутствие альтернативы хорошо видно на примере российского «антигламура». Этот феномен проявился в сфере литературы, в большинстве своем поглощенной глянцем. Посвященные борьбе с гламуром популярные романы чаще всего представляют то же явление, но с обратными знаками (с той же интеллектуальной безыскусностью, большей долей чернухи, презрением к «непосвященным» и несколько иным набором лейблов, вызывающих гордость у героев). Не случайно в ряде книжных магазинов новинки сезона анонсировались так: «Антигламур — читать модно!» Кажется, что движение не по поверхности требует известных усилий, органы для которых атрофируются.

Коды информационного гламура

Гламур, как пленка, покрывает многие телевизионные форматы. Они перенимают его требования, стилизуют под него содержание и изображение. Это

---

[4] Там же.

[5] В этом смысле гламурная продукция на ТВ напоминает о «степфордских женах» из одноименного фильма — совершенных, ухоженных, красивых, улыбающихся женщинах, идеальных домохозяйках и супругах, чьим единственным недостатком было отсутствие в них подлинной жизни.

прослеживается на примерах развлекательных программ (от одной из первых перешедших в глянец «Что? Где? Когда?» до новых форматов, рожденных в этом пространстве — игр типа «Кто хочет стать миллионером?» и сериалов-ситкомов). В рамках гламу́ра снимается кино, с успехом идущее и на большом, и на телевизионном экранах. Например, «Статский советник», «Турецкий гамбит», «9 рота». Разные по жанрам и по устройству фильмы построены на принципе холодной выверенности безупречных кадров, предписывающих зрителю испытывать строго определенные эмоции, смеяться по алгоритму в местах, назначенных смешными, грустить в грустных, и т.п.

На телевизионные программы переносятся некоторые общие принципы построения вербального и визуального текстов. Это внешний блеск, глянцевая аккуратная картинка, которую можно сравнить с хорошо отретушированной фотографией в рекламном журнале. Излюбленные способы показа — клип, фрагментарность, монтаж, разрушающий длительность действия или разговора. Крупные планы, фиксирующие зрительский взгляд на поверхности, на частях лица появляющегося в кадре человека, которые блокируют возможность проникнуть за оболочку очевидного.

Сейчас актуальны два тренда — дизайнерский Новый год и традиционный. *«Crocus City Mall Magazine»*

В рамках гламурного формата коммуникация рассчитана на узкую группу. Предпочтительная форма социальности для гламура — тусовка, общение внутри своих, замкнутое на тех, кто включен в это поле. Ощущение закрытости среды усиливается тем, что одни и те же люди-образы перемещаются из сериала в рекламу, из рекламы на концерт, в шоу (как это происходит с «прекрасной няней» Анастасией Заворотнюк или Иваном Ургантом). Гламурный разговор сосредоточен в безопасной для телевидения зоне, поэтому в таких программах нет политической или социальной остроты. Основной тип высказывания — светский треп, иногда остроумный и яркий, чаще предсказуемый. Его излюбленное послание можно назвать безальтернативно позитивным: «Ваня, рядом с тобой стоит такая красивая девушка!» — «Приятно слышать комплимент от красивой девушки!» (церемония журнала Glamour, обмен приветствиями между победительницей в одной из категорий и ведущей шоу).

На телевидении массовый зритель в большинстве программ конструируется как простой или даже упрощенный. Эта тенденция усиливается благодаря экспансии глянца: текст должен всегда нравиться потребителю, угождать ему. И хотя гламур изначально связан с группой, которая выделена из «таких, как все» уровнем дохода или гипотетическим профессионализмом, его аудитория вместе с жаждой расширения круга зрителей попадает под прессинг понижающего стандарта. Срабатывает страх потерять рейтинг. Таким образом, на практике гламур устанавливает еще один фильтр, не пропускающий сложные мысли, аргументацию, непонятные слова, длинные предложения. Предполагается, что зритель не опознает литературные цитаты, аллюзии к культурным образам и сюжетам. Упоминание имен, не входящих в поп-культурную обойму, рассматривается как повод для насмешки.

Постоянный спутник гламурного шоу — скука, поэтому действие должно сопровождаться шуткой, каламбуром, веселой закадровой музыкой. Текст строится на повторах, подразумевая непонятливого или забывчивого телезрителя; предполагается, что зритель быстро устает смотреть и слушать об одном и том же, следить за логикой повествования, не желает долго останавливаться на одной теме.

Драматические последствия для российского телевещания — то, что приемы гламура заимствуются информационно-политическими программами. ТВ последних лет почти не пропускает экспертизу и аналитику, поощряя только развлекательные форматы. В сфере новостей и общественного веща-

ния начинает преобладать стилистика информационного развлечения, которая используется для производства и поддержания образа стабильности и благополучия в закадровой реальности.

Элементы infotainment появились на российском телевидении в проектах Леонида Парфенова. Популярность программ «Намедни» и «Страна и мир» способствовала тому, что приемы для создания глянцевого тележурнала были широко заимствованы другими программами («Вести недели с Брилёвым», «Сегодня. Итоговая программа», «Воскресный вечер с Соловьевым» и другие). Сходство информационно-политических программ, выходящих на разных каналах, заставляет считать, что глянцевый язык общения со зрителями принят в качестве правильного.

Менее ответственный гламурный формат информационно-политических программ дает шанс тележурналистам оставаться в профессии. Содержание программ подчиняется требованиям конформизма или выражается на языке намеков «для посвященных». От ярких проектов Парфенова здесь заимствованы общие ходы, но индивидуальность стерта. Язык гламурных новостей подразумевает смешение важного и незначимого, высокий темп речи ведущего и смены картинки, драматизм контрастов в сюжетах, дистанцированность от происходящего. Для представления темы в информационных программах используется техника клипа: изображение и текст нарезаются так, чтобы разрушить непрерывность повествования независимо от того, о чем рассказывается в репортажах. Фрагментарность привлекает взгляд зрителя к экрану, но она же устанавливает барьер, который не пропускает смыслы, превосходящие уровень констатации факта. Стилистика глянцевого тележурнала предполагает респектабельность, но способна смещаться в сторону бульварности; это движение прослеживается не только в выборе темы, но и в интонации пустого светского разговора, применимой к освещению любой проблемы.

Язык гламурной информационной программы принципиально неточен. С его помощью можно уклониться от того, чтобы называть вещи своими именами. Поскольку объяснение событий должно быть занимательным, официальная риторика сочетается с прибаутками, поговорками, цитатами из песен и кино, соединенными на уровне ассоциаций («Сказки чеченского леса», «Швыдкой и его команда: будет ли уничтожен Большой театр?», «По границе Вася больше не ходит хмуро»). Текст ведущих часто состоит только из таких высказываний. К этому легко присоединяются развязные бытовые обороты для диффамации политических оппонентов (как это происходит в «Постскриптуме» А.Пушкова или «Однако» М.Леонтьева). Интерпретации, которые можно получить с помощью языка infotainment, апеллируют к уже готовым формулам, присутствующим в сознании аудитории.

Невнятность речи служит для нивелирования значимого. В итоговых программах могут звучать точные оценки, бегло проговариваться важные вещи, которые требуют подробного обсуждения. Но они тут же камуфлируются при помощи высокого темпа речи ведущего и корреспондентов, перескока с темы на тему, стремительной смены кадров, разудалой музыки. Кажется, что основное усилие создателей глянцевых информационных программ уходит на то, чтобы быстро проговорить материал, сказав все между строк. Спрятать сказанное так, чтобы зритель не догадался, что же было произнесено.

Элементы трэша и радикального гламура нужны для того, чтобы блокировать высказывание, не дать состояться разговору или утопить острую проблему в информационном шуме (как это нередко происходит в шоу В.Соловьева). Распространенный прием состоит в том, чтобы связать серьезную, требующую глубокого профессионального анализа тему с легкомысленным и нелепым сюжетом, дискредитирующим саму проблему. Например, в передаче «Сегодня. Итоговая программа» 17 сентября 2006 года после постановки вопроса о межэтнических конфликтах в России шел репортаж, в котором рекомендовалось снижать уровень нетерпимости в обществе, открывая публичные дома по примеру того, как это делается в Воркуте; после этого к заявленной — в высшей степени актуальной и болезненной — теме больше не возвращались.

Приемы гламурной тележурналистики позволяют имитировать аналитику и присутствие в эфире многообразия политических взглядов. Из программ исчезает анализ, к событиям предлагается относиться эмоционально, одобрять их, переживать или гневаться. Отсутствие серьезного обсуждения проблем, отказ от профессиональной оценки — все это работает на создание привлекательной информационной поверхности, за которую ради безопасности и душевного спокойствия лучше не заглядывать.

Что противопоставить гламуру?

Телевизионная реальность на центральных каналах имеет лишь крайности: вечному празднику гламура здесь противопоставлена другая популярная в 2000-х версия действительности — репрезентация жестокой криминализированной среды, которая может внушать только страх и надежду на сильную власть с правоохранительными структурами. К этому присоединяются программы, проводящие генеральную линию в идеологии.

Так, например — произвольно выбранный, — вечерний эфир Первого канала (22 часа, 23 октября) предлагал следующую картину: «Спецрасследование: Преступления иностранцев в России». Начало программы: «Все эти люди приехали сюда на работу. Перед ними Россия любезно распахнула двери, предоставила кров и возможность кормить свои семьи и заниматься бизнесом. Но о том, что в России существуют законы, иностранцы быстро забыли и стали вести себя так, как удобно им». Акценты в программе расставлены следующим образом: в происходящих преступлениях повинны не конкретные люди и не мафиозные структуры, плотно сросшиеся с правоохранительными органами, а усредненные «иностранцы» и «понаехавшие», из массы которых как бы наугад камера выхватывает отдельные фигуры удобных национальностей. «Вы гражданин какой страны?» — «Израиля». [...] Задержанный Шота Ш***швили является знаменитым криминальным авторитетом. Уроженец Грузии, в один прекрасный день он обнаружил у себя сильную примесь еврейской крови и эмигрировал в Израиль, но уже спустя несколько месяцев оказался в столице нашей родины. Жил здесь нелегально...»

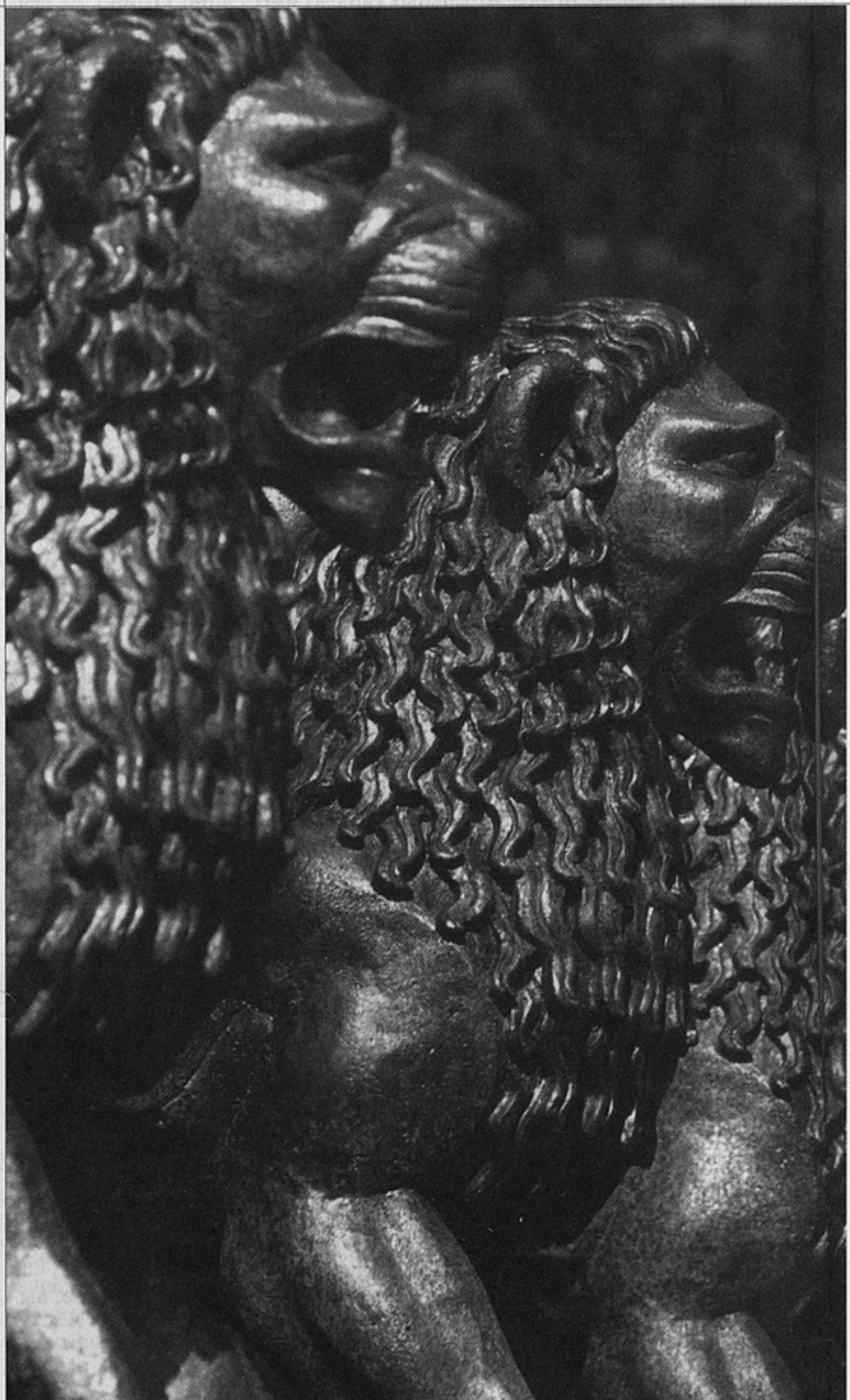
От напора криминала пополам с идеологическим заказом в этой передаче зритель прайм-тайма имел возможность переключить канал и, оказавшись на МУЗ-ТВ, забыться с программой «Полный фэшн. В поисках жены с Сергеем Зверевым» («свидания, советы свахи, политических деятелей и магов. Может быть, он наконец найдет свою вторую половину!»).

Середина между этими крайностями прописана слабо. Когда отсутствуют иные версии созидательной и разнообразной жизни, гламур, выражая стремление к новой повседневной норме, рассматривается как потенциальный источник ориентиров и ценностей. Представая на экране не как увлекательное дополнение к другим возможностям, а как безальтернативная всеобъемлющая среда, он трансформирует сферу мечтаний под свой достаточно ограниченный репертуар. Его сильная сторона — поощрение успешности и желания добиваться большего, но дидактика потребления автоматически работает на унификацию как формы, так и содержания.

Присущая гламуру стилистика «для посвященных» усиливает тенденцию к закрытости, и без того преобладающую в российской культуре. Между тем и в обществе, и на ТВ наблюдается дефицит открытых структур, проницаемости и ясности.

На российском телеэкране не хватает внятного, умного разговора со зрителем, без стёба, манерности и интонации «для своих», недостает аргументированной речи профессионалов, образов нормальной человеческой повседневности, где россиянам не угрожают зловещие иностранцы и другие антигерои текущего момента. В жизни существуют не только нимфы и полубоги или преступники и стражи правопорядка. Запрос на такую альтернативу, как и на иные сценарии успеха и полноценной жизни в современном мире, выражает себя все более отчетливо.

Р Е П Е Р Т У А Р



ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Мостра и сообщества

Каждый год приходится напоминать, что Венецианский кинофестиваль является частью Биеннале современного искусства. И находить спонтанную перекличку мотивов, не запланированную ни отборщиками, ни кураторами. На следующий день после закрытия 63-го Венецианского МКФ открылась 10-я Архитектурная биеннале, но пресса могла фланировать в садах Джардини и пораньше. Тема биеннале «Города: архитектура и общество», заявленная с нецеремонной прямотой, откликнулась на Лидо в наступлении культурного мейнстрима (реставрации стилей, событий) на горло арткино, за редчайшим исключением не готового предъявить неожиданные конструктивные идеи. Чего не скажешь о режиссерском мышлении в архитектурных павильонах. Тем не менее и в фестивальном, и выставочном пространствах можно было обнаружить конкретные совпадения, рифмы. Скажем, в документальной секции программы «Горизонты» был показан (и оценен наградой ФИПРЕССИ) пятичасовый эпос Спайка Ли «Когда прорвало дамбы: реквием в четырех актах», безупречный в проявлении гражданской и персональной позиции режиссера, «живущего в это время в этой стране», так что пляжные (Лидо — прибрежная зона) разговоры о малопривлекательной традиционной поэтике фильма Ли, рассмотревшего последствия «Катрины» во всех возможных ракурсах и комментариях, показались детским лепетом. И американский павильон биеннале был посвящен движению смерча, природной, но не в меньшей степени социальной катастрофе. Фотографии разрушенного Нового Орлеана, развешанные на стенках павильона, монтировались в воображении зрителей с кадрами из фильма Ли. Однако с существенной между «склейками» разницей: картинки с выставки выглядели эстетизированными, чрезмерно красивыми по сравнению с убойной докусъемкой реального кино. Зато на биеннале вой ветра, врезавшийся в уши посетителей, аэрофотосъемка движения «Катрины», лежащая под ногами благополучных зевак и профнаблюдателей, возбуждали более резкую, чем в кинозале, сопричастность американской трагедии.

В пандан девизу Биеннале нынешняя Мостра тоже озаботилась взаимоотношением «кино и общества». Не случайно же социальные катаклизмы, связанные со строительством дамбы в старинном китайском городке и приведшие его к упадку, к разрушению домов, человеческих связей, к рассеиванию самой среды обитания, уходящей под воду, оказались в центре главной призовой картины — «Натюрморта» режиссера Цзя Чжанкэ.

Отменный российский павильон представлял работы бывшего бумажного классика Александра Бродского. Один из его объектов — аквариум, на дно которого осел макет города в огнях с внезапным, если покрутить ручку шарманки, снегопадом (трогательным, как старые игрушки) — срифмовался с фильмом классика-авангарадиста Алена Рене. Действие его «Частных стра-

хов в публичных местах» (приз за режиссуру) происходит в городских интерьерах, а за окнами — занесенный снегом Париж. Несколько пар персонажей оказываются случайными знакомцами, претендующими на взаимное внимание и таким образом на выход из личных пике. Ни у кого ни черта не выходит: ни справиться с одиночеством, ни новую квартиру купить, ни заклеить кадра, ни пить перестать... Но в минуты их гротескных эскапад, перепалок или же в моменты лирического затишья в их квартиры, офисы, бары сыплются снежинки. Они услаждают — не хуже старинной шарманки — нервические стычки героев, парижских одиночек, не смирившихся со своим положением. Они же придают очарования иронически стилизованным картинкам, раскрашенным локальными цветами. И — примиряют с поздним опусом великого формалиста, нашедшего с годами острые ощущения в сентиментальных трюках.

«Частные страхи в публичных местах», режиссер Ален Рене

Фестивалей становится все больше и больше, а фестивальных фильмов — все меньше. Их не хватает даже на первоклассные смотры, включая Мостру. В таком случае даже у опытных фестивальных команд остаются две практические возможности для составления программ: добиться во что бы то ни стало нового фильма известных режиссеров. И — одновременно — постараться создать ажиотаж вокруг нового имени, которое в идеале обеспечит моду (на ближайший сезон) либо художественным фишкам (о новых направлениях говорить не приходится), придуманным таким счастливчиком, либо кинематографии той страны, которую он представляет.

Осуществляя обе эти стратегии, руководство венецианской Мостры отбило показ фильма Дэвида Линча «ВНУТРЕННЯЯ ИМПЕРИЯ» (именно так, заглавными буквами, должно быть по воле режиссера написано название) на Каннском фестивале и выложило козырь: зато в Венеции Линчу будет вручен «Золотой лев» за вклад в киноискусство. А это значит, что фильм пройдет вне конкурса, Линчу воздастся к его шестидесятилетию по заслугам, вне зависимости от того, понравится ли его новая работа критикам, жюри или публике. Есть все основания полагать, что и в Канне, и в Венеции «Внутренняя империя» осталась бы без наград. За три часа, что идет эта по-линчевски потусторонняя завораживающая картина, покинувшая — даже в линчевских масштабах — территорию кино, ушедшая в густое сюрреальное пространство загадочных образов, ракурсов и мизансцен, профессиональные и обычные зрители успели режиссером восхититься, его же возненавидеть, обвинить в авторском терроризме и вновь, на очередном витке турбулентного повествования, онеметь от изумления.

После премьерного показа для прессы молчание зала не нарушилось аплодисментами. Громада и лабиринты этой постройки взывают к повторным просмотрам, когда фильм выйдет в прокат и можно будет вновь, уже не в фестивальном ажиотаже, отдаться сновидческим виражам режиссера.

Вторая стратегия фестивальных отборщиков коснулась российского кино.

По количеству присутствия наших и китайских картин можно было бы даже решить, что Марко Мюллер поставил задачу укрепить дружбу русских с китайцами. Помнит, наверное, пропавшую без вести строчку: «Русский с китайцем — дружба навек».

Но китайцам на последней Мостре повезло больше.

Два фильма — «Эйфория» Ивана Вырыпаева в основном конкурсе, «Свободное плавание» Бориса Хлебникова в параллельных «Горизонтах», «Остров» Павла Лунгина на закрытии, а также ретроспектива советских музыкальных фильмов должны были, судя по атаке устроителей, спровоцировать интерес к нашим архивным и новейшим картинам.

Все наблюдатели ожидали возвращения русских на Лидо, надеясь на успех, недооформленный, недожатый триумфом Андрея Звягинцева.

В этом году над венецианской водичкой висели вполне уместные — в контексте городского и кинопространства — перетяжки: «Искусство повсюду, но не во всем».

Наши картины серьезного успеха на Мостре не имели. Не повторяя пошлостей про вкусовщину судей, а также про самонадеянные утверждения, будто наше кино переживает взлет, что количество перешло-таки в качество, надо сказать, что «Эйфорию» оценило маленьким «львенком» только параллельное молодежное жюри. Режиссер Вырыпаев назвал такую награду «призом будущего», награду публики — очевидно, будущую (фильм еще не вышел к тому времени в широкий прокат) — «призом настоящего», а суждения критиков — «наградой из прошлой жизни». Возможно, его речь на этой церемонии в отеле «Эксельсиор» была спровоцирована низкими оценками более зрелых экспертов в ежедневной фестивальной газете. Так или иначе, но взбивать или не взбивать «новую волну» в нашем кино со знаменем «Эйфории» — вопрос более или менее принципиальный.

В Сочи, где впервые была показана эта картина, казалось, что она «заточена» под фестивальные стереотипы и поэтому отобрана в Венецию. На самом деле так проявлялись наши стереотипы по поводу их стереотипов, наше высокомерие по поводу их эстетических потребностей, которые должны удовлетворить «новые варвары», способные на «культур-мунтурные» отсылки и визуальный допинг.

Конечно, «Эйфория» — киноарт для истеблишмента. Оказалось, что не для всякого. И что салонные предпочтения, характерные для прежних любителей прекрасного, для старой буржуазии, нынешний и значимый культурный слой сменил на псевдоархаику, перепутав склонность первого русского авангарда к примитиву, а тогдашних (начала прошлого века) примитивистов с имитацией неопримитива новейшими культурными героями.

«Бобби», режиссер Эмилио Эстевес

Рациональная «Эйфория» нацелена, разумеется, на чувственный, «как зов предков», эмоциональный отклик зрителей. Заявленный (в сопутствующих комментариях) жанр фильма подрывается манерным режиссерским аскетизмом мизансцен (это как бы противоречие и пускает пыль в глаза). Трагедийная схема превращается в мелодраму, разыгранную в придонских степях всего лишь фигурантами (при том что Полина Агуреева — отменная актриса в других работах) на фоне календарных пейзажей, озвученных таким количеством музыки, что становится даже неловко, причем независимо от качества самой музыки. Подозрение, что саундтрек восполняет недостачи режиссерской, актерской существенности, слишком очевидно, чтобы «углубляться в эту рощу». Но важно другое: это кино пленяет просвещенную публику, желающую «искусства,

а не только мейнстрима» и не желающую смотреть «маргинальные гадости лицемерных леваков». На смену старому салону у нас (но не у них) идет мода на «архаику и спонтанность» — на культурные коды нового престижного искусства. На драйв отлакированных степных просторов, где вроде, «как в античных трагедиях», умирают от любви, убивают из-за любви людей и животных, облачаются то в красное, то в белое, а на самом деле «умирают» от любви к видовым картинкам (не путать с «магической визуальностью»).

Жаль, что «Свободное плавание» Бориса Хлебникова попало не в основной конкурс. Потому что направление, избранное этим режиссером, отвечает лучшим традициям независимого кино. Более того, «Натюрморт» китайского режиссера Цзя Чжанкэ, получивший «Золотого льва», удивительным образом и по стилистике своей, и по настроению, и по невымороченному простодушию, и по внимательности к обыденке, к ординарным персонажам корреспондирует фильму Хлебникова. Но наша картина получилась чересчур ровная и, к сожалению, все-таки стилевая. Хотя этот «стиль» имеет прочный запас на внезапности, на долгое дыхание, на развитие и свободу, которой «Свободному плаванию» еще не хватает. Однако умение держать дистанцию взгляда, чудесные цезуры в изображении, абсурдистские трения с равнодушной повседневностью отчасти искупают режиссерскую несмелость. Но не оправдывают отсутствие финала.

«Голливудленд», режиссер Аллен Культер

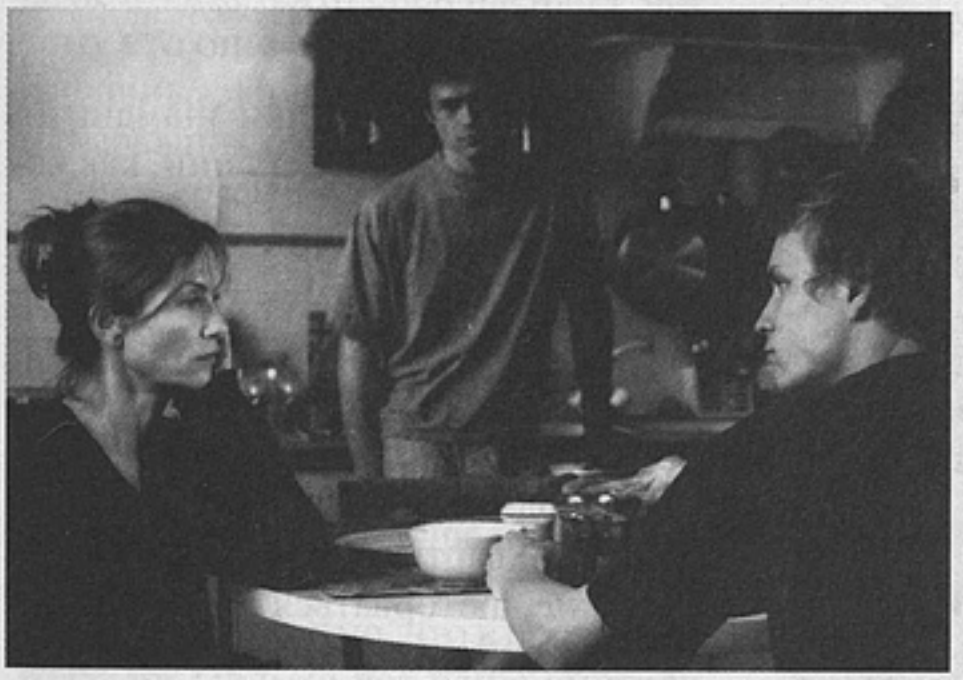
Действие картины нынешнего призера венецианской Мостры Цзя Чжанкэ происходит в китайском провинциальном местечке, разрушенном строительством дамбы. У нас завод закрывают, у них — тоже некуда деться. У нас герой долбит асфальт, подвизаясь на идиотских дорожных работах. У них — строительная пыль покрывает жилища и интерьеры, создавая впечатление натюрмортов, которые оживляют воспоминания, хранят надежды и секреты человеческих связей. В этот китайский старинный городишко приезжает шахтер, решивший найти бывшую жену, с которой он не виделся шестнадцать лет. Встретившись на берегу Янцзы, они, возможно, вновь поженятся. Сюда же в поисках пропавшего мужа заявляется еще одна героиня. Но их встреча закончится разводом. Проклятый город, индустриальная разруха, упования и разрывы когда-то близких людей. Ничего особенного. Но и никаких дешевых приемчиков, выдающих желание молодого китайского режиссера сделать «фестивальный продукт».

Катрин Денёв оказалась на высоте, не поддавшись эффектным, но пустым картинам, почему-то оказавшимся в конкурсе. Как, например, «Фонтан» Даррена Аронофски, ставшего модным режиссером после «Реквиема по мечте», а теперь измучившего венецианских наблюдателей выспренней лентой, развернутой в разных временны́х планах. Тут современный герой пытается найти вакцину, излечивающую от рака; тут его больная жена пишет роман, который экранизирует Аронофски и в котором она интерпретирует миф о Древе жизни; тут эпоха конквистадоров расцвечена кичевыми спецэффектами; тут воображение режиссера третирует зрителей «экзистенциальной притчей», снятой всего на сорок миллионов долларов. Но от этого не легче.

Ни один из первоклассных фестивалей не обходится сегодня без яростного или хотя бы приличного социального кино. Последний Каннский фестиваль критиковали в чрезмерной политической активности, нанесшей якобы ущерб

художественным достоинствам отобранных лент. Новому каннскому руководству даже вменялся упрек в подражании Берлинале, традиционно и программно не предающего свой социально-политический уклон. Не избежала этой тенденции и Мостра, имевшая в эпоху разгула авторского кино иные предпочтения. Но — времена меняются. В нынешний конкурс попала отличная американская картина «Бобби» Эмилио Эстевеса об одном дне обитателей лос-анджелесского отеля «Амбассадор», где в 1968 году был застрелен Роберт Кеннеди, достигший пика президентской гонки. Ничто, казалось бы, не предвещало в тот день внезапной катастрофы. Новеллы из жизни разноперых постояльцев и работников отеля прихотливо сплетаются, неназойливо и походя упираясь в «тупики» американского общества (от расизма до наркотиков), а будущий президент появляется только в телекадрах своей триумфальной поездки по стране. И в финале мы его не увидим, зато паника и давка после выстрела заденет, или поранит, или убьет несчастливых участников сюжета, развернувшегося в отеле — метафоре, надо полагать, разных сообществ. Можно представить ансамбль протагонистов и эпизодников, если управляющего отеля сыграл Энтони Хопкинс, маникюршу — Шэрон Стоун, а в других ролях появились Деми Мур, Элайджа Вуд, Лоуренс Фишберн. Американский мейнстрим такого уровня не унизил программу Венецианского фестиваля. И более того, дал фору европейскому «арту» — французскому, например, фильму «Неприкасаемый» Бенуа Жако или австрийскому «Падению», затесавшимся, видимо, в конкурс для процентной «страноведческой» нормы. Она же не обошла и бельгийскую «Частную собственность». Между прочим — с Изабель Юппер, старательно изобразившей героиню-мать великовозрастных мальчиков. И — хладнокровную невропатку с обгоревшими чувствами.

При этом награждение Бена Аффлека за лучшую мужскую роль выглядело откровенным компромиссом или подачкой американцам. В дебютной картине Аллена Культера «Голливудленд» Аффлек сыграл знаменитого в 50-е телесериального Супермена — актера Джорджа Ривза, чья загадочная смерть (убийство или самоубийство) потрясла не только голливудское сообщество, но и поклонников сериала. Мать Ривза нанимает частного детектива (Эдриен Броуди), который за пятьдесят долларов в день расследует разные версии смерти; режиссер ставит фильм о нереализованном таланте, которому удержаться в первачах помешала вторая мировая война. Вернувшись из армии, он снова завоевывал Голливуд, а «годы взяли свое»... Более примечательных мужских ролей жюри в конкурсе не заметило, возможно, потому что в сравнении с великой Хелен Миррен (в «Королеве» Стивена Фрирза) все актеры-мужчины, способные хотя бы по затратам экранного времени претендовать на приз, выглядели абсолютно ординарно.



«Частная собственность», режиссер Йоахим Лафосс

«Королева» Фрирза — одна из лучших картин главного конкурса — получила и приз ФИПРЕССИ. Уже не впервые и именно в Венеции международная кинопресса выдает награды не очевидному в своих приметах арту, зачастую далекому от осмысленных экспериментов, но «вызывающему уважение» тухлой картинкой, нелинейным повествованием и прочей атрибутикой сомнительного «хорошего тона», обладающего презумцией нетоварного (непродажного) качества. Призы выдающейся работе Клуни «Спокойной ночи и удачи» в прошлом году, а в этом — «Королеве» удостоверяют, что между куль-

турным мейнстримом и арт-резервацией располагаются редкие фильмы классического и вполне прогрессивного художественного достоинства. Скромное обаяние этих блестящих картин — знак победы не социалки над артом, но победа сверхэстетизма (никак не эстетства), который еще способны разглядеть критики с замыленным, казалось бы, глазом.

Так, как играют в «Королеве» не одна Миррен, но и Джеймс Кромуэлл принца Филипа, а Майкл Шин — Тони Блэра, стоило бы изучать во всех актерских школах-студиях. Что же до сюжета, то мы попадаем в королевские будни накануне известия о гибели «народной принцессы» Дианы. Мы наблюдаем Елизавету в постели, за чаем, с мамой, мужем, с горничной, на первой аудиенции с недавно вступившим на премьерный пост Блэром и с его женой-плебейкой, за рулем машины, в горах Шотландии, на прогулке с собаками. Следить, как развивалось ритуальное, сдержанно-напряженное, но и, как в высокопробном триллере, общение королевы и Блэра по поводу тактики (а на самом деле — кардинальной для власти стратегии) поведения королевской семьи на приближающихся похоронах Дианы, — удовольствие безмерное. Рассматривать, как иронична и брезглива королева с амбициозным выскочкой, простецким Блэром, но и как она — в конце концов — перебарывает себя, чтобы «частное семейное дело» превратить (по настоянию премьера и вопреки своим представлениям) в королевские похороны невестки, а свою «скорбь» разделить со скорбящими бедными подданными, как она застегивает ожерелье, как откладывает газету, как говорит по телефону, — значит не столько почувствовать уступку монархии демократии, которая в те дни эту монархию «спасала», сколько кое о чем догадаться в самом механизме социальных связей перед лицом вызова обществу, переживающему кризис. Когда-то Хелен Миррен поразила утонченных зрителей в фильме Гринуэя «Повар, вор, его жена и любовница». Народную любовь ей принесла работа в телесериале «Главный подозреваемый». Теперь — вершина ее карьеры, историческая роль в прямом и переносном смыслах. Тот случай, когда роль ткется не в событиях, сюжетных поворотах, но в почти неправдоподобном присутствии и деталях — в походке, реплике мужу, подаче руки для поцелуя, реакции на телерепортаж, «улыбке народу»...

А самый сложный и самый невыигрышный конкурсный фильм знаменитого тайваньца Цай Минляна «Я не хочу спать один» прошел в Венеции, как косой дождь. Предпоследняя и, возможно, самая радикальная его картина «Капризное облако» была в нашем прокате. Фильм «Я не хочу спать один» тоже куплен, и Цай станет доступен тем, кто еще сомневается, что прожорливый рынок оставляет свободные зоны для таких режиссеров. Впервые Цай снимает не в Тайване, куда переехал в детстве из Малайзии, а в Куала-Лумпур. Впервые снимает бездомных жителей города, у которых все имущество составляют только грязный матрас и небо над головой, а не своих обычных маргиналов, изнывающих от безлюбья по углам квартир, в кинотеатрах или на порносъемках. История проста, как мычание, а оторваться от экрана невозможно. Одна из моих коллег после просмотра сказала: «У нас считают, что сценариев нет, а что тут-то есть? Вроде ничего, а кино гениальное».

Однако Катрин Денёв должна была, конечно, вознаградить за режиссуру соотечественника — старика Алена Рене, сделавшего не лучший свой фильм, но: noblesse oblige. Мы, критики, можем сколько угодно пыхтеть и сокрушаться. Но Катрин Денёв, поигравшая у коренных авангардистов, по ним наверняка скучает. И я ее понимаю.

ДМИТРИЙ КОММ

Орхидеи так и не расцвели

Брайан Де Пальма давно заработал статус белой вороны в нынешней, очень серенькой голливудской стае. В эпоху, когда в блокбастерах вроде «Звездных войн» или «Властелина колец» количество аниматронных персонажей уже превысило число живых актеров, этот режиссер имел смелость утверждать, что суть кино заключается не в компьютерной анимации, а в съемке и монтаже. В то время как с подачи Квентина Тарантино и Кевина Смита в моду вошли персонажи, страдающие словесным поносом и без конца обсуждающие проблемы массажа ступней или секса с ослом, Де Пальма бестактно заявлял, что история в кино должна рассказываться посредством изображения, а не диалогов. Сам себя именующий визуальным стилистом, Де Пальма признавался, что никогда не откажется от сцен насилия, потому что они «наиболее кинематографичны». Поддразнивая критиков, называвших его фильмы «подглядыванием за теми, кто подглядывает за подглядывающими», он не забывал регулярно повторять, что «кино — это разновидность вуайеризма». В общем, радикальные феминистки и замшелые консерваторы твердо сходятся в одном: место Де Пальмы не на съемочной площадке, а в сумасшедшем доме.

Неудивительно, что в последние годы Де Пальма все чаще смотрел в прошлое, в эпоху нуара, когда глупость фильма еще считалась недостатком, а не добродетелью. Четыре года назад он сделал осторожный шаг на эту территорию в «Роковой женщине», и вот теперь «Черной орхидеей» попытался на этом плацдарме закрепиться. О решительности намерений режиссера свидетельствует тот факт, что «Черная орхидея» — его первый фильм за четыре десятилетия, в котором нет цитат из Хичко-

«Черная орхидея» ***(The Black Dahlia)***

По роману Джеймса Эллроя

Автор сценария **Джош Фридмен**

Режиссер **Брайан Де Пальма**

Оператор **Вильмош Жигмонд**

Художник **Данте Феретти**

Композитор **Марк Ишем**

В ролях: **Джош Хартнетт, Скарлетт Йоханссон, Аарон Экхарт, Хилари Суонк, Миа Киршнер и другие**

Millenium Films, Signature Films, Nu — Image Films

США

2006

ка. Совсем. Хотя литературный первоисточник — одноименный роман Джеймса Эллроя — к этому как раз располагал: его главный герой, полицейский Баки Блайкерт был охвачен непреодолимой страстью к женщине, как две капли воды похожей на убитую Бетти Шорт и к тому же являющуюся подозреваемой в этом убийстве. Эллрой подробно описывал, как во время секса его герой видит перед собой покойницу, а не свою реальную партнершу. Но Де Пальма, измученный постоянными сравнениями с Хичкоком, на сей раз не допустил в картину даже тени «Головокружения».

В основе «Черной орхидеи» лежит реальное убийство, оставшееся нераскрытым. В 1947 году на одном из лос-анджелесских пустырей было найдено обнаженное, изуродованное тело двадцатидвухлетней Бетти Шорт, именовавшей себя актрисой, но в действительности являвшейся проституткой, которую уже посмертно репортеры окрестили Черным георгином (в нашем прокате переименованным в орхидею). Следствие длилось два года, за это время по делу прошло более двухсот подозреваемых, многие из которых принадлежали к кругам шоу-бизнеса, но найти убийцу так и не удалось. С тех пор на эту тему было написано много книг, документальных и художественных, из которых опус Эллроя остается самым ярким. В нем было все то, что обычно привлекает Де Пальму: насилие, одержимость, страх, сексуальные перверсии и атмосфера тотальной паранойи. Кроме того, Эллрой считается признанным мастером по воссозданию атмосферы классического черного романа.

Возможно, так оно и есть, но вот Брайана Де Пальму трудно назвать идеальным постановщиком черного фильма. Картины этого жанра немыслимы без ярких характеров и пристального внимания к психологии, Де Пальма же выигрывает как раз тогда, когда напрочь забывает и о характерах, и о психологии. Подобно многим великим формалистам, он совершенно не способен создать цельный фильм в большом голливудском стиле; его настоящее кино — набор виртуозно снятых и смонтированных ударных, шоковых аттракционов, напоминающих фильмы в фильме — с собственной завязкой, кульминацией и развязкой — и соединенных между собой не имеющим большого значения сюжетом. Именно таковы его лучшие картины «Сестры», «Кэрри», «Одетый для убийства» и даже «Неприкасаемые» и « Миссия: невыполнима». Эти аттракционы, которые американцы называют *showstoppers*, всегда составляли суть и основную приманку кинематографа Де Пальмы. Его фильмы никто не смотрит ради драматургии или актерской игры — так в мюзиклах 30-х годов покорно терпишь бредовые комедийные или мелодраматические сцены, чтобы дождаться, когда в дело вступит Басби Бёркли со своими фантасмагориями. Де Пальма, с его фирменными кровавыми сценами, обилием рапидной съемки, изощренным движением камеры и множеством поражающих воображение зрителя деталей, по сути, всегда и был кем-то вроде Басби Бёркли от триллера.

И наоборот — этот режиссер неизменно проигрывал, когда пытался уделять внимание драматургии и психологии персонажей, заниматься «рассказыванием историй». Иногда он проигрывал относительно — как в «Лице со шрамом», иногда — абсолютно, как в «Военных потерях» и «Костре тщеславия».

В «Черной орхидее» Де Пальма проиграл абсолютно и тотально, начиная от подбора актеров и заканчивая неуклюжими попытками связать воедино разветвленные сюжетные линии романа. Исполнитель главной роли Джош Хартнетт — актер с внешностью смышленого менеджера среднего звена — мог эффектно смотреться в паре эпизодов комиксового «Города грехов», но оказался совершенно не способен сыграть человека, ведущего безнадежную борьбу с собственными демонами. В сравнении с иконами нуара Робертом Митчумом или Гленном Фордом он выглядит, как хомячок рядом с уссурийскими тиграми. Скарлетт Йоханссон за время работы с Вуди Алленом неприлично раздобрела и стала такой сладкой, что ее можно намазывать на бутерброд. Что же до приглашения на роль роковой соблазнительницы Хилари Суонк — актрисы, оба своих «Оскара» получившей за роли, мягко говоря, мужепо-

добных дам, — то его и вовсе можно объяснить только временным умопомешательством режиссера.

Но что самое скверное — «Черная орхидея» оказалась самым добропорядочным и пристойным фильмом в карьере Брайана Де Пальмы. «Детский» рейтинг «R» и полное отсутствие трений с MPAA, наверное, порадовали продюсеров, но вряд ли удовлетворили поклонников режиссера. Беглая сцена в притоне для лесбиянок, художественно порванные чулочки Мии Киршнер, играющей Бетти Шорт, — и это тот самый Де Пальма, после фильмов которого по улицам, бывало, ходили демонстрации с плакатами «Убийства женщин не эротичны» и «Де Пальма — садист и маньяк»? Надо было очень постараться, чтобы снять столь вялый фильм по книге, страницы которой буквально сочатся кровью и спермой.

Забавно, что единственный запоминающийся эпизод в картине — убийство напарника главного героя — тот, которого вообще не было в романе. Де Пальма придумал его сам и исполнил в традициях «оперных убийств» из итальянских gialli — с человеком-без-лица, пляской теней на потолке, обязательным рапидом и бесконечным падением персонажей в бездну лестничного пролета. Здесь на какие-то пять минут перед нами предстал прежний Де Пальма — жестокий, изощренный визионер, умеющий снять разбрызганные по полу мозги так, чтобы они казались узорами причудливого цветка.

Но это исключение, приятная неожиданность. В остальном же визуальный ряд «Черной орхидеи» вызывает ассоциации с гламурной картинкой ретродетективов 70-х годов (вроде «Аферы»), и не имеет ничего общего ни с холодной контрастностью нуара, ни с брутальной цветовой агрессией giallo.

Здесь можно сделать вывод, что Голливуд наконец-то сломал своего enfant terrible и, обругав в очередной раз американскую киноиндустрию, поставить точку. Но это вряд ли. На седьмом десятке лет, да еще после разухабисто-бульварной «Роковой женщины» Брайану Де Пальме нет никакого резона меняться, и купить его по большому счету нечем. Скорее, он взял на вооружение классическую формулу: один фильм — «для них», один — для себя. Для них — «Миссия: невыполнима», для себя — «Глаза змеи». Для них — «Миссия на Марс», для себя — «Роковая женщина». Для них — «Черная орхидея», для себя... Для себя, надо полагать, будет триллер «Кукольник» (The Toyer), который Де Пальма намерен снимать в Италии с Колином Фёртом в главной роли. Он будет повествовать о маньяке-интеллектуале, который проникает в квартиры молодых женщин и делает им... лоботомию! Выход этого фильма намечен на 2007 год.

Эротична ли лоботомия женщин?

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Доблесть малых

Цзя Чжанкэ получает «Золотого льва» Венеции-2006

«Натюрморт» *(Sanxia haoren)*
Автор сценария и режиссер **Цзя Чжанкэ**
Оператор **Ю Ликвай**
Композитор **Лим Джун**
В ролях: **Хан Санмин, Чжао Тао, Ван Хунвэй**
Xstream Pictures
Китай — Гонконг
2006

«Натюрморт» Цзя Чжанкэ — кино континентальное, то есть кино равнины, огромных территорий и соответственных масштабов. Им под стать и уровень эмоций. Никто здесь не повышает голоса и не совершает непредсказуемых действий. Попытка агрессии в прологе быстро пресекается: в ответ на требование злодейских циркачей вывернуть карманы герой достает финку так, что ситуацию разряжает не нож, а простодушие самого жеста.

Умерщвляемая, исчезающая натура — это район Трех Ущелий на реке Янцзы, где проходит грандиознейшая стройка сегодняшнего Китая — сооружение гигантской ГЭС с водохранилищем глубиной почти в 200 метров. Как водится в подобных случаях, размашистое начинание являет собой еще и символ преобразовательного могущества режима: великой партии — великие стройки. Очевидно, что Три Ущелья — в политическом пространстве — такая же горячая точка, как Тибет или Синьцзян; сопротивление проекту породило независимое экологическое движение, представляющее для властей серьезную проблему.

Цзя Чжанкэ, впрочем, злободневных конфликтов не касается. Действует по-иному. Сюжет «Натюрморта» он развивает по неспешным канонам реалистического околопроизводственного романа. Разворачивая пространство строительства, наполняет его множеством лиц — от бригад рабочих, разбирающих дома, до инженерно-управленческой элиты. И вводит в эту среду двух чужих.

Он — невысокий бородатый мужичок (Хан Санмин) с неопределенным прошлым и таким же неясным будущим, невзыскательный в быту и привыкший к дальним странствиям. Она (Чжао Тао) — явно дама из

города. Они прибывают независимо друг от друга, обживают сюжетные линии, ни разу не пересекающиеся. Есть лишь сродство в несчастьях. Оба приехали, чтобы найти своих жену и мужа соответственно, уповая вернуть утраченные отношения.

Взяв в работу столь огромный объект, Цзя Чжанкэ не просто показывает его устройство. Он еще совершает и нечто вроде драматургической диверсии, дробя пафосную «анатомию» Трех Ущелий на множество частных судеб. Каждый занимается здесь своим невеликим делом. Малолетний пижон возит приезжих простаков к затопленным улицам. Несговорчивый старик руководит семейной артелью на барже. Полуобнаженные рабочие, выстроившись в идеальных композициях, машут кирками. Горластые тетки скандалят с местным секретарем из-за размеров компенсаций. Вновь прибывшие (особенно герой Хан Санмина) очень быстро становятся солистами, усиливающими разноголосицу этого нестройного хора. Но оба протагониста — слишком отдельны. Потому и обречены на неудачи. Он не в силах вырвать жену из долговой кабалы. Она просто требует развода, отказываясь от попытки вызволить супруга из тенет карьеры. Индивидуальное уступает в этом сюжете социальному, что в китайских реалиях означает — коллективному. Равнина поглощает точку. Выход намечен метафорами столь же наивными (если не сказать простецкими), сколь и внезапными.

Героиня обращает обреченные строения в космические корабли (наподобие звездолетов из детской фантастики), уносящиеся с вольным посвистом за горизонт.

Герой, заинтриговав бригаду разрушителей разговорами о своей рискованной работе, бросает прощальный взгляд на соткавшегося из закатного воздуха канатоходца, который балансирует (среди руин городка) на действительно опасной высоте.

Вот так, недорого и невзыскательно, режиссер утверждает доблесть малых сих. Плотины могут быть еще выше, а водохранилища — еще глубже, но всегда найдется рядовой гражданин, который перешагнет, перелетит, перехитрит все эти долгие и громоздкие дела.

То есть все-таки политика.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Миссис Миррен представляет...

«Королева» ***(The Queen)***
Автор сценария **Питер Морган**
Режиссер **Стивен Фрирз**
Оператор **Аффонсу Беату**
Художник **Алан Макдоналд**
Композитор **Александр Депла**
В ролях: **Хелен Миррен, Майкл Шин, Джеймс Кромуэлл, Сильвия Симс, Алекс Дженнингс и другие**
BIM Distribuzione, Canal+, France 3 Cinéma, Granada Film Productions
Великобритания — Франция — Италия
2006

Стивена Фрирза трудно упрекнуть в политкорректном фарисействе. Он бесстрашно прошел сквозь «Опасные связи», «Грязные прелести», не вполне благопристойные эксперименты, представленные миссис Хендерсон в лондонском театре и ошарашившие других англичан, не ему чета. Правда, в другие времена.

Стивен Фрирз — человек (в том числе) законопослушный. Недаром он изучал право да еще в Кембридже. Но режиссер и закон — связь опасная, а может быть, несовместная. Не потому ли отважился Фрирз на уникальный и сверхделикатный опыт вторжения в закулисье королевского дома? И продемонстрировал редчайшее умение проскочить, не уронив ни этических, ни эстетических достоинств, между антироялистскими настроениями прессы и магически привлекательным монархическим энтузиазмом.

Но прежде Фрирз со сценаристом Питером Морганом провели фундаментальное расследование дворцовых тайн не без помощи, разумеется, посвященных — знатных информаторов при дворе и на Даунинг-стрит.

В «Королеве» рассказаны события, сопутствующие гибели принцессы Дианы в августе 1997-го. Впрочем, сама катастрофа в парижском тоннеле не стала предметом режиссерского интереса. И фильм игнорирует события, привлекая их лишь для необходимой канвы действия. Фрирз сосредоточен на анализе контекста и реконструирует реакцию на сенсационную смерть Дианы новоиспеченного премьера Тони Блэра, членов королевской семьи. Но главным образом — королевы и ее народа. Эту картину можно, не смущаясь, сравнить с сеансом психоанализа: в кабинете у «доктора Фрирза» расположились не только первая ле-

ди королевства, но и все ее подданные. Лица на улицах, которые выхватывает камера хроники, — это Англия как таковая, разноцветная и неделимая.

«Ложь во благо — лучший способ сохранить корону». Цитата из «Генриха IV», выбранная как эпиграф к фильму, не должна ввести доверчивого зрителя в заблуждение. Чего уж точно лишена подчеркнуто скромная по режиссуре картина, так это любой однозначности. Зато вся она строится на нюансах, подробностях «этих дней и минут», на обстоятельствах, рассмотренных через взгляд и взгляды совершенно отдельных, но... воленс-ноленс объединившихся людей. Каждый факт (или жест и поступок) тянет шлейф догадок, домысливаний, психологической, эмоциональной напряженности.

Начало. Закадровый текст радио Би-Би-Си сообщает о грядущей победе лейбористов во главе с Тони Блэром на выборах. Вот самый молодой и самый, кажется, жизнерадостный премьер возникает на экране вместе с семьей. Актеры, естественно, стараются вписаться в новостной сюжет. Получается не слишком естественно. А режиссер предъявляет главное правило, по которому изготовлено это кино: игровая стихия и документальная мистификация. Монтаж сшивает без швов хронику, облетевшую все агентства, идеально воспроизведенные под хронику массовки и поражающие воображение игровые эпизоды. Мы «отъезжаем» от телеэкрана с кадрами розовощекого, довольного близкой победой Блэра и замечаем Елизавету.

Это она в телевизоре узнает «в лицо» своего нового премьера, которого ей положено наставлять. Королева позирует художнику для парадного портрета. Черный фон из картона, белые туфли, платье, мантия. Камера снизу вверх рассматривает Елизавету, давая возможность не просто вглядеться, но найти сакраментальные десять отличий между виртуозно загримированной под королеву Хелен Миррен и ее здравствующим прототипом. Отличия стираются, потому что королева внезапно поворачивает голову и смотрит уже не на художника, а на нас. И мы — плебс, добровольно заключенный в зрительном зале, — испытываем неудобство, даже неловкость под таким пристальным, проницательным взглядом Ее Величества. Потом этому эпизоду Фрирз придумает рифму. Он остановит документальную хронику, в которой Диана обходит перед камерой толпу своих обожателей, внезапным стоп-кадром, где принцесса точно так же повернет лицо прямо в камеру. Только этот взгляд-вызов будет уже обращен не столько к зрителям, сколько к Елизавете, явно недооценившей масштаб славы своей злополучной невестки.

В фильме Фрирза нет ни одного недостоверного эпизода. Регулярно создаваемые парадные портреты — обязательная, зафиксированная документальными съемками процедура королевского ритуала. Известен случай, когда вечный мизантроп Филипп, страдающий комплексом «актера на вторые роли», вынужденный хронически сохранять дистанцию «на полшага сзади», решил прервать церемонию живописания королевской четы... за что был одернут Елизаветой столь беспощадным ледяным тоном, что слуги всерьез испугались.

Жизнь королевы, как известно, подчинена протоколу. И мудрая королева сумела сжиться-слюбиться с необходимостью ежеминутно соответствовать статусной роли. Даже ее неприятели вынуждены признать, что Елизавета — редкий пример непоказного служения отечеству. Ее врожденная преданность, ее неукоснительная строгость в выполнении своих обязанностей и обязательств стали притчей во языцех. Портрет Елизаветы, не только королевы, но и женщины почти что на грани нервного срыва, но в раме (в рамках) монументального и живого портрета — аспект, чрезвычайно привлекающий Фрирза. Он показывает королеву в домашней одежде, в кабинете, в самолете, в спальне, на королевской кухне в Шотландии, за рулем «Лендровера», в косынке и резиновых ботах. Каким-то непостижимым образом она — и в халате, и в куртке — сохраняет не только королевскую осанку, но королевские повадки, не поступаясь своим женским естеством. Однако нынешние времена, загипнотизированные массмедиа, вынуждают к «перемене участи» даже высокородных особ.

Что могут короли? Каковы пределы их власти? Елизавета не желает чрезмерных привилегий. Она намеревается устроить достойные проводы принцессе, которая, напомним, после развода перестала быть одной из Виндзоров. Приличествующее случаю приватное траурное прощание — решение по-человечески понятное и оправданное не только с точки зрения протокола. Кто лишит королеву законного права защитить собственных внуков в пору их скорби от прессы, сующей повсюду свой нос? А от скопища обывателей? Королевская семья укрывается от жадной до зрелищ толпы в шотландском замке Бэлморал.

Но вовремя (с помощью СМИ) разогревшая народ искра: «Смерть народной принцессы Дианы — национальная трагедия» — прямо на глазах у королевы воспламеняет пожар массовой истерии. На глазах, потому что Елизавета так же, как и мы, зрители, следит за развитием событий по телевизору.

Смотрите, как интересно. Сначала желтая пресса и папарацци расправляются с главным антагонистом Елизаветы Дианой, затем вынуждают королеву играть по сценарию, ими же сочиненному. И в результате публично склонить голову в знак скорби по своенравной принцессе. Массмедиа превращают «чисто английскую семейную трагедию» в сверкающее фотовспышками американское шоу. (Так и хочется его назвать «Принцесса цирка», но удержусь.) Исподволь вообще-то не типичный для англичан вирус истерии провоцирует небывалые антироялистские настроения, прорывающиеся на первые полосы газет. Вот-вот и... искра тронет мантию Ее Величества.

Практически каждый в Англии знает королеву со своего дня рождения. Каждый может заявить Фрирзу: «Нет, это не моя королева!» (Известно, что в обществе уже тлеет, хотя никак разгореться не может, скандал по поводу авторов, позволивших себе вольность домыслить психологические мотивировки поступков первых персон страны.) Каждый в Англии помнит, как Ее Величество Королева-мать, оставшаяся в Лондоне во время первой мировой, после бомбежки Букингемского дворца воскликнула во весь голос, то есть на всю страну: «Я рада, что нас бомбили, теперь я смогу смотреть в глаза людям». Она оберегала единство престола и нации. И вот теперь ее дочь в совершенно иной ситуации стоит перед подобным же выбором. «Терпя глумленья над своим величьем» она наблюдает, как растет гора цветов у ворот Дворца в Лондоне, видит свой народ, рыдающий в экзальтированном хоре и скандирующий анархические лозунги. Слушает хитроумного пройдоху Блэра, который в скорбных интонациях озвучивает идею «национальной утраты» и уже готов публично убиваться по поводу гибели «народной принцессы». Семейная драма разрастается в медиасобытие вселенского масштаба.

Несколько дней мучительных колебаний, переходное время между выбором решения: «Я права» или «Я принуждена». Перед угрозой, нависшей над вековыми устоями, королева примет помощь спасающего ее и монархию Блэра. И вернется в Лондон.

Внутренний кризис достигнет кульминации в сцене, когда ее «Лендровер» застревает в реке. Она готова плакать от собственной беспомощности, невозможности хоть что-нибудь изменить. Она загнана в угол. Как олень — приготовленная жертва для охоты наследников. Елизавета и олень встретятся понимающим взглядом. «Беги хоть ты», — мысленно скажет ему Елизавета. Расслабившись лишь на минуту, вдруг заплачет. Мы увидим ее содрогающиеся плечи. А потом (это самая высокая нота, которую берет в этой партии Миррен) выпрямится и «наденет» по-королевски суховатое выражение на несчастное лицо. Заложница и жертва обстоятельств, она вынуждена изменить вековечным традициям (например, вывесить флаги, хотя формально Диана уже не член королевской семьи). В ее противостоянии с принцессой победит Диана. Этот «дикий цветок», страдающий истерией и булимией, воспитанная на телепередачах девушка из народа со временем научилась ловко манипулировать прессой. Точно ориентируясь в интересах масскульта, она подкармливала его потребителей разоблачительными интервью, описаниями королевской семьи как враждебного клана. В борьбе за

выживание из «жертвы» превратилась не просто в публичную персону, а в ньюсмейкера.

Последние герои Фрирза не только реальные персонажи, они из тех, кто всегда на виду. Стоит отдать дань его храбрости: дабы избавить фильм от намека на пафос, он вооружился юмором. Чего стоит сцена представления четы просвещенных Блэров королеве, их попытка выйти в дверь спиной. Или первый диалог королевы и нового премьера, самодовольство которого Елизавета унижает одной нейтрально произнесенной репликой: мол, в этом кресле он уже десятый глава правительства на ее веку, с Черчилля начиная.

Внутренний каркас фильма — три тугие линии конфликта. Все ведут к королеве. Первый — пунктирный: противостояние Елизаветы и Дианы. Диана умирает и... выигрывает, став мега-звездой в день собственных похорон.

Второй: Елизавета и Блэр. Блэр — победитель на выборах и в сердцах англичан — протягивает руку королеве, дабы сохранить стабильность в обществе. Молчание королевы, отсутствие реакции на трагедию со стороны двора вызывают нарастающее возмущение, газетные заголовки вопят: «Королева, где твое сердце?» Блэр, первым осознав опасность для реноме монархии, начинает тонкую дипломатическую борьбу за «свою королеву».

Третий конфликт: Елизавета и ее подданные.

Во всех трех конфликтах она уступит. Ведь это фильм о закате непоколебимых, казалось бы, традиций и представлений.

Но уступит Ее Величество по-королевски. Обращение Елизаветы к нации в кульминационный момент этой зрелищной пьесы эксперты уже назвали «дипломатическим шедевром». Сдержанность, искренняя печаль, никакой фальши, тем более выспренности или популистских обмолвок. Поэтому по поводу эпилога «Королевы» я бы вспомнила другую цитату из того же «Генриха...»: «Спокойно я приму свою судьбу, раз неизбежное меня постигло».

Королеву, всем известно, сыграла Хелен Миррен. Непостижимая трансформация. Очки. Благородные фасоны. Микромакияж. Нитка жемчуга и сумочка в руках. Но это все внешние атрибуты, как, впрочем, узнаваемая походка и мимика. Миррен, разумеется, величественна (тут не только отменный профессионализм, не говоря о даровании). Но ее роль больше, чем демонстрация виртуозности. Актриса великой британской школы играет не символ нации. Ее королеве доступны противоречия чувств. За холодным, спокойным взглядом — растерянность. И непредсказуемость — для близких, для самой себя — следующего поступка. В картине Фрирза именно она — лицо страдательное.

Выбрав линию поведения, она вновь обретает образ не декоративной фигуры, но действующего политика. Фрирз положился на интуицию, и она не подвела: «В каком-то смысле эту женщину я знаю уже шестьдесят лет, и было непросто докопаться до ее потаенных чувств, которые оказались даже сложнее, чем я мог вообразить». Минимум «выразительных» средств, а зрелище получилось захватывающим. Его устремленность — внутреннее противоборство королевы и попытка понять, что же произошло с Англией в момент смерти ее принцессы? И есть ли предел тирании массмедиа, способных возвышать и низвергать, манипулировать общественным мнением, перекраивать сознание, развязывать войны и революции?

Как тут опять не вспомнить Генриха IV, разоблачавшего разнообразие «дешевых красок», в которые всегда рядится бунт, «чтобы раскрасить свои цели»...

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Солидарность

Цай Минлян, всегда снимавший на Тайване, впервые сделал кино в городе Куала-Лумпур, в Малайзии, где родился и откуда давным-давно переехал на остров. Гений места, фаворит фестивалей, он узнал на последней венецианской Мостре — тоже впервые, — где находится место гения. То, что самый артистический, при этом самый неэффектный конкурсный фильм «Я не хочу спать один», не получил даже традиционной для режиссера награды критиков, свидетельствует о смене более общих критериев и оценок. Тут одним кивком на «случайность или интриги» сезонных наград не обойтись.

Цай Минлян предъявил немодное кино. И совсем другое «бедное искусство», на которое вроде бы еще теплится спрос в загонах арт-гетто. Но с одним условием: если в нем намеренно притушен, намеренно стерт авторский стиль или если режиссерский минимализм, которым славится и Цай Минлян, подрывается ошеломляющей, желательно внезапной трансгрессией. Или — или.

Новое «бедное искусство» Цая отказывает таким ожиданиям.

Цай Минлян сделал картину про безработных, бездомных, конечно же, социальную, но без всякого намека на левацкий активизм. Он снял унылую травматическую малайзийскую реальность, конечно же, под документ, но преобразил поэтическим ви́дением и озвучил звуками из оперы Моцарта и чаплинских «Огней большого города». Он выбрал бесхитростную фабулу, но сюжет — метафора человеческой сообщительности — привел к иному опыту восприятия этой киноматерии и прежнего творчества режиссера.

Получилось, можно сказать, кино на ощупь. (Так называлась книж-

«Я не хочу спать один» *(Hei yanguan)*
Автор сценария, режиссер, оператор **Цай Минлян**
Художник **Ли Тянцзю**
Звукорежиссер **Ти Дуучи**
В ролях: **Чэнь Сянчи, Ли Каншэн, Норман Атун, Пирли Чуа**
Homegreen Films Co., Soudain Compagnie
Тайвань — Франция
2006

ка Сергея Добротворского, у которого был редкий контакт с физической и метафизической природой кино.)

Тактильность — лейтмотив картины Цая. И — «упражнение чувств» персонажей, нашедших или жаждущих друг друга, выхаживающих больное тело или пытающихся заняться любовью в гротесковых и драматических обстоятельствах. Мягкие, агрессивные, заботливые, натруженные руки людей плетут в этом фильме непростую интригу и фокусируют действенный (и целомудренный) посыл режиссерского взгляда.

«Я не хочу спать один» — вслед эксцентричному, экстатичному «Капризному облаку»[1] — убийственно нежная история *со*-участия, *со*-чувствия. И — солидарности.

В новое пространство Куала-Лумпура, переживающего экономический кризис и переполненного нелегальными рабочими из Бангладеш, Индонезии, Цай Минлян заводит своих постоянных актеров Ли Каншэна и Чэнь Сянчи. Они плавятся теперь (на грани исчезновения, испарения) в «мультикультурном котле», в огнях большого города, живущего — по сравнению с Тайванем — более медленным ритмом. Этот ритм позволяет к удовольствию режиссера и его поклонников наслаждаться долгими планами, в которых бродяжничают неприкаянные маргиналы, застрявшие кто в какой ловушке. Одним положена роль жертв обстоятельств (экономических, социальных) и персональной пассивности. Другие — тоже (и тоже безоценочные) жертвы или властители собственного предназначения. Индивидуального и родового.

Ли Каншэн — любимец режиссера, сыгравший во всех его фильмах, — предстал на сей раз в образе паралитика на больничной койке, по ходу дела перенесенного на домашнюю кровать, и — бездомного китайца Сяо Кана, которого избивают местные бандиты, нагревающие лохов-иммигрантов на деньги.

Крепкие, ловкие женские руки чистят паралитику зубы, драят его неподвижное тело, моют голову под волшебные арии Царицы ночи, рвущиеся из транзистора на просторы узкой палаты. Сяо Кан же добредает полуживой до перекрестка и падает замертво. «А в это время» мимо шли прохожие — другие отщепенцы, груженные матрасом с помойки. Они пожалели бедолагу, потащили, завернув в матрас, в свое нежилое помещение. Раванг (Нормана Атуна, продавца печенья, режиссер нашел на местном рынке) — один из сжалившихся — будет выхаживать на этом матрасе бездыханного Сяо Кана: лечить, поить, мыть, водить в туалет, стирать белье и одежду. Элементарные милосердные действия, тщательные подробности заботы, окрашенные — по мере привязанности — затаенной влюбленностью, решили общий элегический тон, но и безысходную интонацию фильма. Они же отменили необходимость интерпретации, дабы не опошлить сопричастность деликатной картине. (Предполагаемые эротические сцены Цай Минлян отменил, поскольку на роль Раванга, нелегала из Бангладеш, выбрал малайзийца-мусульманина и не стал нарушать табу артиста-непрофессионала.)

Излечившись, Сяо Кан выбрался в город, где познакомился с официанткой по имени Чи из дешевого кафе, по совместительству нянькой и массажисткой паралитика, сына стареющей хозяйки этого заведения, чья плоть угасает и тоже нуждается в массаже, защите, ласке, сексе, любви, но увы.

Сяо Кан хочет быть с Чи, но им некуда деться. Для гостиницы — хоть на час — нужен паспорт, которого нет. Для того же, чтоб спрятаться на чердаке, где кантуется Чи, надо притащить тяжеленный матрас. Уже как бы фетиш пристанища, может, последнего.

Но вдруг — Цай подхватывает, трансфомируя, мотивы из своих прошлых картин и напускает в городское пространство ядовитый туман. Дым от страшных пожаров, будто бы спровоцированных все теми же иммигрантами, жгущими мусор. Без масок теперь нигде нельзя находиться. Дикий кашель рвет

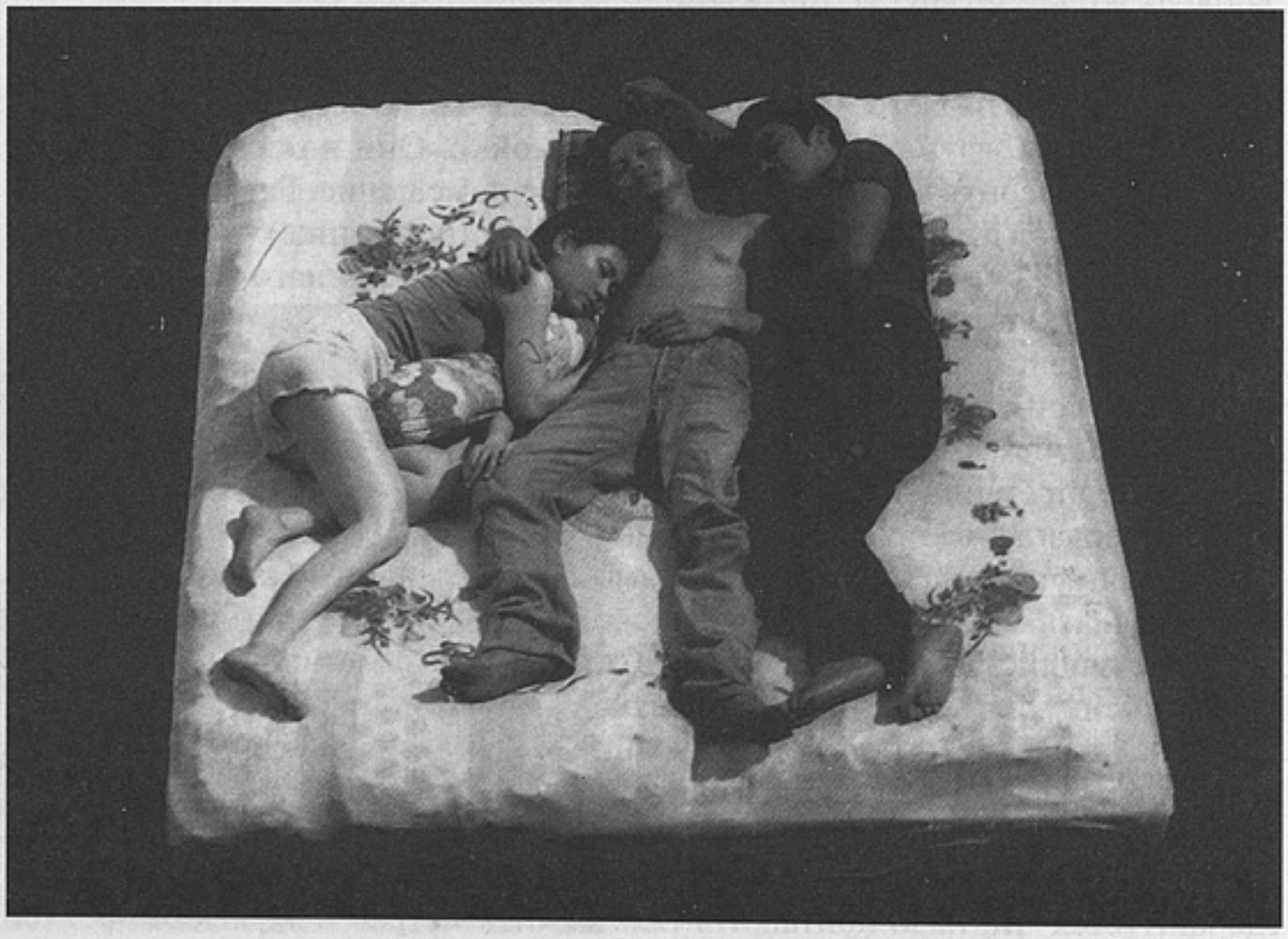
[1] Об этом и других фильмах режиссера см.: А б д у л л а е в а З. Облако без штанов. — «Искусство кино», 2004, № 4. — *Прим. ред.*

горло и грудь и мешает дышать. И вот тут-то, на пике всеобщей болезни, воздушной проказы, он снимает долгую сцену непосильной любви Сяо Кана и Чи. Они задыхаются в масках, заходятся в кашле. На излете этой сцены Цай заводит добросердечную некогда руку Раванга с острой металлической крышкой к горлу Сяо, но останавливает «руку мести» и укладывает несостоявшегося любовника, оплакавшего свой порыв, рядом с влюбленными, чтобы отправить всех вместе на этом матрасе неизвестно куда.

Четвертым героем картины — наряду с китайским бомжем, китайской официанткой, бангладешским нелегалом — становится найденный на помойке вонючий, с клопами матрас. Его, впрочем, отмоют, из него вытравят насекомых, укроют простынкой, занавесят пологом. Соорудят модель или макет «рая в шалаше» внутри грандиозного каркаса недостроенного здания, напоминающего инсталляцию на какой-нибудь архитектурной Биеннале. В этой впечатляющей железной конструкции с зияющими просветами, с затопленным фундаментом — с «планшетом»-бассейном — Цай Минлян рассмотрел декорацию постмодернистской оперы.

Один из главных парадоксов картины — переосмысление условного и безусловного, натурального и искусственного, телесного и нематериального. Эти смещения настигают пространство, пластику героев, их опыт осязания, физических контактов, взаимопомощь. Эти смещения отзываются в отстраненных и чувственных, расслабленных и одновременно властных режиссерских композициях.

Широкий тяжелый матрас в реальном (строительство небоскреба забросили после экономического краха в Малайзии 90-х годов) и условном — эстетизированном с течением времени — пространстве окажется островком спасения «утопающих», забитых людей. Матрас — все имущество парий, но и предмет их роскоши, ложе любви, постель больного, «ковер-самолет». А так-



«Я не хочу спать один»

же любовная лодка, которой Цай Минлян не дал разбиться о быт, о реальность. И на которой унес участников любовного треугольника по своей любимой водичке прочь отсюда.

В этой темной водице до финального заплыва Сяо Кан будет рыбку ловить, а к нему на плечо Цай посадит громадную бабочку, намекнув на возможность улета-спасения, как в опере-сказке, своих заземленных, заторможенных и льнущих друг к другу героев.

Однажды Цай Минлян встретил прорицателя, который узнал известного режиссера и его удивил. Он не знал, что за фильм собирается тот снимать, но сказал, что как только режиссер найдет бассейн с водой, судьба фильма решится. Цай давно хотел снять картину о рабочих-иммигрантах, он и себя, несмотря на завидную карьеру, считает в Тайване чужаком в схожей роли. Не потому ли его занимают причины, по которым в Малайзии импортируют дешевые руки из Бангладеш, Индонезии, зато собственную рабсилу экспортируют в Сингапур и Японию? Не потому ли он признается, что матрас он выбрал с подтекстом? Именно матрас (само собой, не с помойки) стал жестким вещдоком в суде над министром финансов Малайзии, обвиненным в коррупции и содомии.

Однако эти проблемы, ассоциации — всего лишь background фильма «Я не хочу спать один», задник сцены, где развернулся универсальный сюжет про мини-интернационал нелегалов-невидимок, из которых режиссер вытащил своих протагонистов на свет. (Этот свет, насыщенное свечение цвета, перепады теней Джей Вейсберг, обозреватель «Верайети», назвал «каравадж-евскими».)

Цай уверен, что мир делится на тех, кто нуждается в опеке, и на тех, кто призван опекать страждущих. В каждом из нас заложен комплекс матери или ребенка. На таком разделении труда или природного кода основаны неограниченные, неисчерпаемые возрастом порывы людей: их приязни и потребность в заботе.

Этот первородный, изначальный баланс, определяющий круговорот людских связей и не зависящий от политики, экономики, гуманитарной помощи, экологических и прочих катастроф, не только позволяет выживать бедным, больным и несчастным, но обеспечивает призрак свободы в любых несвободных условиях, проясняет идентификацию человека в самом бесправном обществе, из которого он выпал в осадок или на дно сточных вод, затопивших фундамент облезлого небоскреба.

В радикальном «Капризном облаке», в более ранних картинах об отчуждении человека, изношенного засухой, поразившей Тайбэй, изможденного то ливнями, то смертельной болезнью, то глобальной инфекцией, режиссер находил для своих маргиналов выход в мюзиклах или старом жанровом кино. Теперь его режиссерская чуткость пальпирует простые движения тела, души. А его взгляд заворожен глубинным опытом растраты.

Цай в конце концов запечатлевает пограничное состояние человека, который — сквозь тактильные ощущения или память о них — переживает новый опыт становления. И — преображения.

Известные вопросы: «много ли человеку земли нужно» и много ли чего вообще ему надо, кроме внимания, разделения участи, Цай оставляет без ответа, несмотря на нежность, с которой он снимает своих бомжей. Несмотря на отчаяние, которым мечены его сентиментальные образы. Как, к примеру, дешевый цветок из перьев с лампочкой внутри. Эту игрушку-фонарик Сяо Кан подарил Чи. И он просигналил разноцветными огнями перед отплытием парий в их волшебное путешествие-сон.

Возможно, размышлял Цай Минлян в интервью, история Сяо Кана — экранизация сновидений паралитика, живущего неподвижной, неведомой жизнью, с потухшим безжизненным телом, которое тем не менее умащают, массируют, оживляют неустанными ритуалами. Эти повседневные ритуалы, безнадежные или спасительные, эта забота, бессильная или любовная, и эта тактильная связь возрождают — сквозь зыбкую сообщительность — нетелесные ощущения персонажей, заброшенных (на время их жизни) в непрекрасный, однако чувствительный мир.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Автономка

«Свободное плавание»
Авторы сценария **Борис Хлебников, Александр Родионов**
Режиссер **Борис Хлебников**
Оператор **Шандор Беркеши**
Художник **Ольга Хлебникова**
Звукорежиссер **Максим Беловолов**
В ролях: **Александр Яценко, Дарья Екамасова, Евгений Сытый, Петр Зайченко, Борис Петров, Тагир Рахимов, Нина Семенова, Алексей Ошурков, Татьяна Рассказова, Адриан Ростовский, Сергей Пестриков, Сергей Наседкин, Владимир Терещенко**
Кинокомпания «Коктебель» при участии
Федерального агентства по культуре и кинематографии
Россия
2006

Это вам не фунт изюму — взять приз за режиссуру, о котором мечтает каждый профессионал, за первую, по сути дела, самостоятельную работу. Дело было прошлым летом на «Кинотавре». Само собой, вердикт жюри — еще не истина в последней инстанции. Однако неспроста Борис Хлебников, коронованный как лучший российский режиссер за отчетный период, немедленно был приглашен на венецианские «Горизонты», получил приз Фонда Тарковского в Выборге, а позднее взял первый приз на МКФ в Варшаве. До «Свободного плавания» Хлебников был известен как соавтор «Коктебеля», поставленного им вместе с другом детства Алексеем Попогребским. «Коктебель». Трехлетней давности картина тоже не затерялась в анналах — она попала в число лучших европейских фильмов 2003 года, номинировалась на «Феликс», шла в европейском прокате и удостоилась лестных рецензий от западных обозревателей, чье мнение влияет на рейтинг фильма.

«Свободное плавание» обласкано отечественной критикой с особой нежностью. Как елку шарами, фильм обвесили гирляндой жанровых дефиниций — от фрик-шоу и сельского комикса до комедии абсурда и провинциального анекдота. Кое-кто вычитал в картине социальный подтекст и поместил ее в парадигму неореализма. И все дружно сошлись на том, что «Свободное плавание», конечно же, артхаус. В смысле — искусство, рассчитанное на тех, кто понимает. На узкий круг посвященных. Однако в «Свободном плавании» начисто отсутствует артхаусный снобизм. Смотрите, мол, какую арт-штучку можно сделать из российской повседневности — унылой, нищей и безнадежной. В фильме нет и намека на возможность по-

добной трактовки. Зато ясна его полемическая направленность против набившего оскомину гламура. Вместо того чтобы «сделать нам красиво», в чем поднаторели многие кинематографисты, режиссер поступает ровно наоборот. И в Угличе, и в Мышкине, где снималась картина, наверняка есть выгородки, где расположилась новорусская реальность с игровыми автоматами, казино и ресторанами. Но режиссеру туда не надо. И герои его в ту сторону не ходят. Разве что на дискотеку. И дискотека та без всяких примочек: обыкновенные танцы в клубе советского дизайна — дощатый, зато с колоннами.

Режиссер взял на себя непопулярную задачу — показать несколько дней из жизни парня, потерявшего работу и пытающегося ее найти. Безработный, безработица, биржа труда — абсолютная новь в родном кинематографе, в то время как окружающая действительность, уже давно не социалистическая, успела притерпеться к этим «язвам капитализма». Автор, прошу заметить, не посягает на обобщения — он конкретно портретирует пространство, в котором обитают двадцатилетний Лёня и другие персонажи. Это пространство, изуродованное руинирующими памятниками совкового урбанизма, отчего же не назвать нерусским словечком «социум», пусть оно и не в масть лексике фильма? Ведь социальные отношения во всем их уродстве присутствуют, более того, они-то и формируют смысловой уровень фильма.

Та правда о нас, сегодняшних, которая цепляет в «Свободном плавании» и поднимает его статус на уникальный в наше время уровень самопознания, вырастает вовсе не из подножных фактур и натурных экстерьеров. Эстетическая концепция картины много глубже, чем миметическое совпадение с реальностью. Последнее — онтологическое свойство кинематографа, и лишь фантастические жанры, целенаправленно деформирующие реальность, выпадают из этого правила.

Стиль «Свободного плавания», экспрессия которого позаимствована у комикса, работает как остраняющий эффект. Язык описания «объекта», вывертывающий наизнанку приснопамятную мифологию «гегемона», вкупе с реализмом «картинки» складывается в подвижную полижанровую структуру, каковую одним словом не определишь.

Комикс аккумулирует все приемы низких жанров, акцентирует иронию, обнаруживает смешное в патетическом и даже сакральном, а психологизм выводит за скобки. Чем дальше фильм от правдоподобия, тем ближе к скрытым источникам правды. Это мы знаем по фильмам поздней Муратовой, открывшей нам психопатологию обыденной жизни в ее самых что ни на есть бытовых формах. Термин «реализм», коим мы пользуемся направо и налево, не тождествен правде, в чем мы не раз убеждались. Похоже, сегодня лучше оставить его в покое. Частокол условностей и допусков, налипших на это безбрежное понятие, в свое время сопряженное с представлениями о правде жизни в искусстве, нынче путает карты.

Нарратив «Свободного плавания» сложен из снятых по преимуществу фронтально кадров-мизансцен, стилизованных под картинки комикса. Все начинается с общего плана заводских ворот, куда подъезжает автобус с работягами, и вахтер по сложившейся здесь традиции получает с каждого входящего по сигарете. Следующий план — из серии «симфония труда». Кто-то достает завернутые в газетку детали мясорубки и погружается в думу над этим сложным механизмом. Кто-то, вооружившись ножницами, старательно выстригает бахрому на пивной жестянке — вот и пепельница готова. А наш герой Лёня (Александр Яценко, сыгравший лучшую свою роль) вдумчиво, но не очень уверенно что-то паяет. Подходит мастер, показывает, как держать паяльник. Прикуривает от него. И все дружно идут в столовку. А на другой день вслед за автобусом в заводские ворота въедут два черных лимузина, по цеху пройдет слух: мол, завод-то продали англичанам, очень он им глянулся, а мы теперь свободны. Доедая остатки банкета по случаю состоявшейся сделки, мужики и парни условятся не терять из виду друг друга и завтра ровно в восемь встретиться у биржы труда.

Лёня окажется самым дисциплинированным. Он будет железно стоять и ждать товарищей, как Коля Колокольчиков из гайдаровского «Тимура». Может, он стоял бы и дольше, если бы оказавшееся рядом лицо кавказской национальности не посулило ему работу. Прямо сейчас. Лёня становится помощником продавца и учится, как впаривать обувку идущим мимо гражданам и гражданочкам. Перед Лёней открывается будущее коммерсанта-челнока, возможны забугорные вояжи за товаром... Но на другое утро мы снова увидим его на бирже. Стоя у окошечка, он пытается привлечь внимание учительского вида тетеньки в крахмальной белой блузке, по уши погруженной в увлекательное чтение. Наконец она оторвет глаза от страницы и предложит Лёне ряд вакансий. Прозвучат какие-то обалденные предложения типа переводчика с немецкого (но в Ярославле) и немыслимые цифры зарплаты (типа семь тысяч рублей). Но скромный Лёня выберет вакансию штукатура, а вечером скажет матери, что завод накрылся, но работа у него уже есть, пусть не беспокоится, он едет в командировку.

Штукатур тоже не прошел. Когда из автобуса высадились все маляры, Лёня понял, что остался один в коллективе пожилых теток. И отвалил. А назавтра у того же окошечка он выслушал отповедь крахмальной тетеньки: мол, какого рожна тебе надо?! И едва она произнесла звучащие, как заклинание, три буквы «ЖКХ», он тут же согласился. Так начался в жизни Лёни плодотворнейший этап «дорожные работы».

Кстати, поначалу фильм так и назывался — «Дорожные работы»[1], пока продюсер с режиссером не озаботились прямо-таки демонстративной некассовостью такого названия. И правильно сделали. Не знаю, сработало ли новое название на кассу, зато высветило смыслы фильма. «Свободное плавание» тянет на универсальную метафору, вполне годящуюся и как динамический образ состояния главного героя, и как формула социального статуса граждан, ищущих работу в стране, не сильно потеющей по поводу оптимального трудоустройства страждущих. Только я бы уточнила — все-таки это скорей *одиночное* плавание. Жаль, что название уже использовано в боевике конца 80-х. Мне кажется, что авторы «Свободного плавания» имели в виду и этот смысл, этот оттенок понятия «свобода»: одиночество как спутник индивидуации, как следствие рухнувшего коллективизма, наконец, как новое измерение жизни, с которым наша ментальность еще не освоилась. Фильм не философствует по сему поводу, однако саму ситуацию он кодирует — и в сюжете, и в характере отношений между персонажами, и в самочувствии Лёни. Режиссер не ставит никаких акцентов, не заостряется на мелочах, но именно из них образуется экзистенциальный слой фильма. Настолько отличный от того, к чему мы привыкли, что его можно просто не принять во внимание или отнести на счет стилевой экспрессии.

Похоже, мы успели забыть, а наш герой просто не знает, что в былые времена страна неусыпно надзирала, чтобы каждый вкалывал на своем рабочем месте от и до. Даже облавы устраивались в годы андроповского правления — уж больно много праздного народу шаталось по городу среди бела дня, когда каждый обязан был отрабатывать гарантированное Конституцией право на труд. И не приведи бог, если тебя засекут как прогульщика, — можно было схлопотать статью за тунеядство с угрозой высылки в провинцию (хотя бы в те края, где снимался фильм) и приговором к принудительным работам. Нынче же плыви себе в автономном режиме, никто в твою сторону и не глянет. На то и свобода нам дана.

Итак, в третий раз Лёня приходит на работу по указанному адресу и застает двух мужиков: тот, что пониже, — в соломенной шляпе и оранжевой робе дорожного рабочего, а высокий и сутулый — в грязной белой майке, предъявляющей на всеобщее обозрение запущенный сколиоз. Оба не спешат знакомиться с новеньким, глядят хмуро. Неловкость момента микширует

[1] Сценарий «Дорожные работы» см. в «Искусстве кино», 2004, № 12. — *Прим. ред.*

остроумная режиссерская находка, точнее, гэг, который грех не придумать, имея дело с такими актерами, как кемеровский лицедей Евгений Сытый и волгоградский харизматик Петр Зайченко. Летний сквознячок играет с черным полиэтиленовым пакетом, гоняя его по раздолбанной дороге. Сутулый начинает его ловить, пакет, словно живой, бросается ему под ноги, подсекает ловца, как опытный игрок на футбольном поле, и мужик со всех копыт колодой рушится навзничь, позорно проиграв схватку. Тут в самый раз явиться бригадиру. Невысокий плотный мужичок, жовиальный такой, выскакивает из видавшего виды «уазика» и с места в карьер начинает наставлять Лёню. Речь его поэтична и образна. «Мы дятлы дороги, — нежно втолковывает он Лёне. — Чтобы ей не было больно, надо делать все с душой». Следует инструктаж методом показа — бригадир орудует ломом, выравнивая края дорожной ямы, не переставая при этом говорить и говорить. Закончив свой мастер-класс, он делает патетический жест в сторону угрюмой парочки: «А сейчас человек-пестик и человек-ведро покажут свое искусство!» И наступает «момент истины»: который в шляпе засыпает яму битым кирпичом, а сутулый от души долбит его инструментом XXI века — битой, укрепленной на длинной палке. Доморощенный хайтек плюс бригадир — Цицерон и краснобай — производят на Лёню впечатление. Он остается, врубается в дело и вскоре ставит в тупик самого бригадира творческим подходом: «Скажите, а как лучше идти — от центра к краю или от края по кольцу?»

Заплаты цвета «терракот» славная бригада налепит по всему городку, перемещаясь с улицы на улицу. Гудроном дырки не заливают, катком не утюжат — видно, местное ЖКХ имеет свое ноу-хау дорожных работ. Лёнин рабочий день разнообразят нечаянные встречи — то приятели с пивком подгребут, чтобы позубоскалить над «дятлом дороги»: «Ну, ты попал, Лёня!» Но Лёня стойкий парень. Не обижается и на соблазны не падок. Он продолжает индифферентно вкалывать, даже когда на безлюдной улице появится хорошенькая одноклассница в шортах. Между ними произойдет многозначительный диалог: «А ты чё?» — «А ты чё?» — «На работе, чё». — «Ну чё — пока?»

Девушка, как каравелла, поплывет своей дорогой, а Лёнины напарники, потрясенные до самых глубин, обретут дар слова. «Я в жисть такой бабы не видел! — выдохнет человек-ведро. И прибавит: — Это девушка-мечта». «Это сам секс», — уточнит со знанием дела человек-пестик.

Восхищенная мужская реакция на Лёнину подружку будет иметь сюжетные последствия. Лёня закрутит роман с Хрюшей, она же Свинья, — уж такое у девушки прозвище. Роман развернется в стилистике старой частушки: «Я тебя, дуру, лопатой нежно огрел по спине, ты крикнула: «Черт полосатый!» и улыбнулася мне». Но, естественно, с поправкой на время. Без матерка как обойтись? Сегодня на великом и могучем в его литературном варианте разве что лекции читают, а общаются по большей части на новоязе. Как правило, молодежные диалоги подпадают под формулу «непереводимая игра слов», так что режиссеру пришлось дать ссылку для нерусскоязычного зрителя. Мол, извините, переводчикам не передать всей прелести любовного лепета.

Роман не зашел дальше поцелуя в щечку и приглашения на огород. Любовный сюжет был потеснен производственным. Бригадир, трезвый, но сильно возбужденный, явился на участок и приказал срочно переезжать в другое место. Очередной приступ логореи спровоцировала близость халявы, каковая сулила заработок — быстрый и «наликом». Бригадир подрядился нарастить фундамент какому-то небедному частнику. Сложить четыре столбика из кирпича — как нечего делать! Если бы не выступил Лёня...

По мере развития сюжета нашего героя просто сносит в сторону положительного героя с задатками лидера — к тому же он способный парень, схватывает все буквально на лету. Накануне бригада посетила школу, где Лёня учился. Он слышал, как бригадир выяснял отношения с директором школы по поводу восхитительного в своем уродстве образчика «русской работы» — кособокого строения, возведенного творческим гением бригады. Тут Лёня

и намотал на ус про ленточный фундамент и как надо с ним обращаться. Возник повод, и он не промолчал, а солидно объяснил работодателю, что надо еще два столбика поставить, иначе дом просядет. Работодатель понял, что имеет дело с профессионалами. Лёня же получил по шее от бригадира: не лезь поперед батьки.

Лёня снова в одиночном плавании, снова ищет работу. Встречает тех самых ребят, которых так и не дождался у биржи. Свой бывший «коллектив». У коллектива эйфорически-маниакальные планы (как вскорости обнаружится, совершенно на пустом месте) заколачивать бабки на грузоперевозках, гонять на «газелях» в Ярославль. Утопический русский дискурс неявно, но присутствует в фильме туманным намеком на то, что в постсоветском обществе все еще жива надежда на «сбычу мечт».

Первая же автопрогулка с приятелями и с неким Саней, отрекомендованным как «лучший водитель», едва не закончилась лобовым столкновением при выезде на трассу. (Русь, блин, куда несешься ты!) Повезло, что встречный оказался опытным водилой и увернулся от прущего на него транспортного средства. Вообще-то эта сцена вполне могла бы стать финалом производственного сюжета, буквальным и символическим образом гибельного тупика, куда экономический подъем державы задвинул «гегемона». Однако поэтика фильма противится «русскому финалу». Внутренняя логика Лёниного образа, выстроенная режиссером с прицелом на то, чтобы мы его полюбили, диктует хэппи энд. И мы его получим, пусть и в форме откровенно романтического финала.

Финал проработан неспешно, детально, развернут в цепочку эпизодов. Начало конца — планы пьяненького Лёни, оказавшегося в темной воде поздним вечером. Понятно, что перебрал, выпивая с заводскими. И что название фильма в конце концов обязывало автора реализовать номинальный уровень метафоры — тоже понятно. Лёня плывет, бормоча вслух что-то бредовое, но выплывает. И наутро очухивается на плоском берегу реки. В глубине кадра таится, отражаясь в тихой воде, красота неописуемая, прямо райские кущи. А у берега разворачивается и становится на прикол баржа-самострок, собранная с миру по нитке. Пик фантазии конструктора — кузов цвета «коррида» то ли от «Запорожца», то ли от самого первого, реликтового «Москвича», венчающий это сооружение наподобие капитанского мостика. И все сойдется-пересечется: ясно же, что чудо-баржа-драндулет приплыла за Лёней, оказавшимся в нужное время в нужном месте, чтобы осуществить — в ее буквальном варианте — идею свободного плавания. В отличие от одиночного. Герою понравятся и молчаливый капитан, и разговорчивый помощник. Когда они неспешно уйдут на борт, Лёня еще постоит, подумает и решительно двинется за ними, как будто его позвали. И — повиснет пауза. Достаточно долгая для того, чтобы вздрогнуть от неожиданности, когда стеганет по глазам последний план. Такой жизнерадостный, будто мы только что смотрели «Волгу-Волгу». Лёня на фоне поленницы свежесрезанных стволов будет счастливо орать кому-то, кто на берегу: «Нет, если в Костроме, то «Ромеро» самый лучший клуб. Только фиг ты туда пройдешь!»

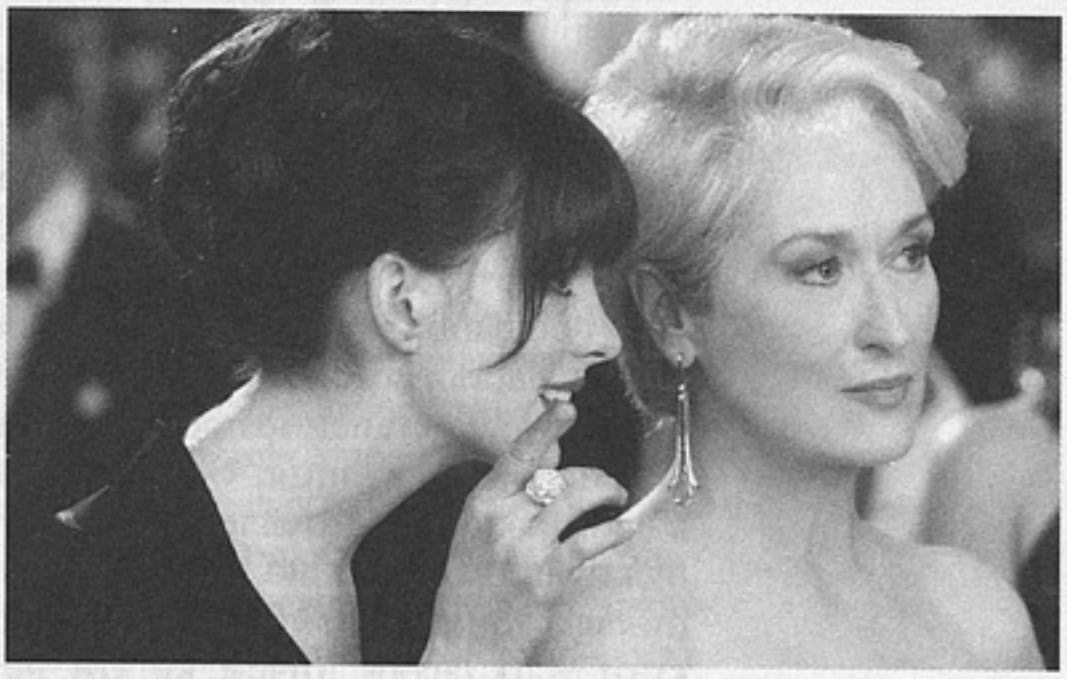
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Весь этот Vogue

...У нас больше одной пятницы разом не бывает.
Какое убожество! — фыркнула Черная Королева. — А у нас бывает шесть, семь пятниц на неделе.

Льюис Кэрролл. «Алиса в Зазеркалье»

Милая провинциальная девушка Энди (Энни Хэтауэй) с огромными глазами и очень наивным взглядом, который невольно наводит на мысль о таящейся в нем фальши, заканчивает университет, окруженная всеобщей уверенностью, что ей прямая дорога в писатели. Энди мечтает жить в Нью-Йорке и печататься в New Yorker — журнале, значком которого является джентльмен в цилиндре, разглядывающий в лорнет порхающую бабочку. То есть она хочет писать тематические колонки для верхней прослойки среднего класса, настолько блестящие, чтобы джентльмен соизволил оторвать свой взор от бабочки. Однако стать чем-то вроде Кэндейс Бушнелл или ее героини Кэрри Брэдшоу из «Секса в большом городе» (все сезоны которого девушка непременно должна была уже отсмотреть — иначе откуда у нее такие мечты?) ей мешает полная безвестность и отсутствие связей. Сила судьбы забрасывает ее резюме в издательский дом «Элиас-Кларк», где сбились с ног в поисках помощницы ассистентки главного редактора знаменитого модного журнала Podium. И поскольку для колонки сплетен о том, чем живут сливки нью-йоркского общества, юной неофитке пока не хватает знакомства с этими самыми сливками, Энди довольно самонадеянно идет на собеседование, понятия не имея ни о моде, ни об этом журнале, ни о великой и ужасной Миранде Пристли, его возглавляющей (Мерил Стрип; для российского проката ее



«Дьявол носит Prada» ***(The Devil Wears Prada)***
По роману Лорен Уайсбергер
Автор сценария **Элин Брош Маккенна**
Режиссер **Дэвид Фрэнкел**
Оператор **Флориан Боллхаус**
Художники **Энн Сейбел, Том Уоррен**
Композиторы **Теодор Шапиро, Крис Трэппер**
В ролях: **Энни Хэтауэй, Мерил Стрип, Эмили Блант, Стэнли Туччи, Эдриен Гренье, Саймон Бейкер и другие**
20th Century Fox, Fox 2000 Pictures, Peninsula Films
США
2006

дублировала главный редактор глянцевого журнала L'Officiel Эвелина Хромченко).

Новая реальность оказывается столь притягательно отталкивающей, что Энди даже не спрашивает о своей зарплате и соглашается на роль няньки-секретарши. Достаточно того, что ей дали войти в этот прекрасный новый мир и она сможет приступить к получению драгоценного жизненного опыта. Опыт, надо сказать, девушке выпадет действительно специфический. Дело не в том, что теперь ей придется расстаться с уютным свитерком и разношенными мокасинами. И даже не в том, что она обязана вызубрить все названия модных марок и имена их создателей, включая уменьшительные. А также научиться бегать, как скаковая лошадь, на высоких каблуках, врезающихся в пятки, непринужденно чувствовать себя в дизайнерской одежде, всегда оказывающейся на размер меньше и впивающейся в тело. И вдобавок не есть, не пить, не пи́сать и т.д., поскольку она всегда должна быть под рукой у вздорной Миранды. Главный смысл жизненного урока в том, что ей придется быстро, очень быстро, на ходу изучить все идиотские привычки-причуды-запросы своей инфернальной шефини, рядом с которой мачеха Золушки просто золото, и удовлетворять их, терпеливо снося унижения.

Вроде бы что может быть проще — отказаться от столь незаманчивого предложения, очень далекого от мечты стать известной журналисткой! Однако честолюбивая и неглупая девушка почему-то включается в эту игру на выживание, выполняя, как в «Форте Боярд», любое задание со сверхъестественной скоростью Супермена. То она достает еще ненапечатанный роман про Гарри Поттера, причем в двух экземплярах — чтобы дочки-близняшки Миранды не поссорились. То каким-то немыслимым медитативным усилием подсказывает ей имя и должность человека, которого видит впервые. И каждый день по нескольку раз доставляет из кафе стаканчик кофе ровно той температуры, какая нравится начальнице. Собственно, зрелищная часть фильма и состоит из пробежек Энди по центру Нью-Йорка с прижатым к уху мобильным телефоном и внезапных появлений ведьмы Миранды.

Не слишком навязчивый гарнир для переливов взаимоотношений этого странного дуэта составляют терзания Эмили (Эмили Блант), первой ассистентки шефини, искренне влюбленной в эту собачью работу, дружеская помощь в выборе одежды все понимающего гея арт-директора журнала Найджела (Стэнли Туччи), ревность демократически расхристанного бойфренда героини Нэйта (Эдриен Гренье), пытающегося выбиться из поваров в шеф-повары, и редкие встречи Энди с циничным светским писателем-колумнистом из вожделенного New Yorker Кристианом (Саймон Бейкер), который с ней немного флиртует. Где-то на периферии сюжета остался смачный еврейский колорит большой провинциальной семьи Энди и ее близкая подруга, тридцать три несчастья которой в книге, ставшей основой фильма, были лакмусовой бумажкой, постепенно проявляющей глубину той бездны, до которой возвысилась юная героиня. Однако на экране из сильно пьющей и склонной к промискуитету интеллектуалки, которая на медные гроши пишет никому не нужную диссертацию, эта девушка вполне закономерно стала еще одной никчемушницей из «Секса в большом городе», способной удавиться за сумку от Mark Jacobs, ничем, кстати, не отличающуюся от замечательной в своем роде кошелки, с которой в 70-е годы ходила за крупой и кефиром наша соседка по коммунальной квартире.

Двадцатипятилетняя Лорен Уайсбергер несколько лет назад написала роман с брендовым названием «Дьявол носит Prada» (больше упоминаний этой марки в тексте не было), чтобы изящно плюнуть в лицо своей бывшей стерве начальнице, главному редактору американского Vogue Анне Уинтур, показав неприглядные стороны ее вздорного характера. Дамы проработали вместе всего год, но за это время Уайсбергер в роли «прислуги за всё» не только терпела унижения от всемогущей мадам Уинтур, но и копила на нее компромат, на который нашла покупателей столь же легко, как и Моника Левински на свое пятно на платье. Пришлось только изменить имена и названия,

прозрачно намекнув на реальные. Остальное составила странная смесь раболепного восхищения и жгучей обиды, которая, собственно, и придала подробностям и деталям сатанинский оттенок. Книжка вышла из печати готовым бестселлером. И хотя газетные критики, особенно нью-йоркские, устроили ей настоящую обструкцию и порвали, как Тузик грелку, с излишней поспешностью предрекая отсутствие заинтересованных читателей, роман дебютантки все же стал культурно-общественным событием в Америке.

Скандал, конечно, не дотягивал до бурной реакции на экстремальное морализаторство «Американского психопата», написанного десятью годами раньше Бретом Истоном Эллисом, ассенизатором общества потребления. Но все же накал страстей был изрядный. Вот начало одной из статей в New York Times (они не пожалели места и напечатали разгромные рецензии дважды): «Живи Золушка сейчас, она бы не стала мирно дожидаться, когда в ее жизни появится прекрасный принц, а настрочила бы о своих невыносимых сестрицах и безнравственной мачехе разоблачительный роман, замешанный на грязи, мести и постоянных жалобах. Впрочем, Золушка побрезговала бы этим заниматься, а вот для Лорен Уайсбергер это в самый раз». Самое смешное, что New York Times впоследствии пришлось печатать на своих страницах название этой грязной книжонки целых шесть недель — ровно столько она входила в пятерку хитов продаж. Никто из тех, кто нападал на молодую авторицу, не разбирал само ее творение, действительно полное литературных несовершенств, графоманских длиннот и отличающееся чисто журналистским композиционным неряшеством. Зато от души критиковали саму идею сочинить гротескную (впрочем, многие знатоки уверяют, что никакого преувеличения тут нет) сатиру на икону манхэттенского гламура, вдобавок вполне еще здравствующую. Самое смешное, что многие рецензенты, явно опасаясь чего-то, старательно избегали упоминаний имени легендарной Анны Уинтур, точно так же, как сотрудники журнала Podium шарахались в коридорах от всесильной Миранды Пристли, для которой она послужила прототипом. Их можно понять. Одна известная дизайнерша, не отважившаяся высказаться под своим именем, назвала Уинтур самой жуткой бабищей на свете. А бывшая главная редакторша журнала Грейс Майрабелла никогда не забудет, что ответила эта милая женщина, когда перевелась в американский Vogue из французского, на вежливый вопрос: «Какая работа вас больше всего привлекает?» Уинтур сказала ей просто, грубо и не кокетничая: «Ваша». И за несколько месяцев съела предшественницу с потрохами. Неудивительно, что один из рецензентов отметил: «Когда ничем не пробиваемая миссис Уинтур носит Prada, кажется, что вся она для прочности еще и покрыта тефлоном».

Короче, роман попал на почву, хорошо удобренную гламуром, который из довольно размытого термина, долго употреблявшегося сугубо в фэшн-индустрии, постепенно превратился в знаковое явление, которое агрессивно насаждает свои туманные смыслы бытия, возвышающиеся над другими смыслами вроде бы только простой подстановкой прописных букв. Скажем, столь любимое некоторыми словцо «sociality» (социализация) в этой системе координат — это не просто общительность, а Общение как священная дань никак не поясняемой необходимости. Или какой-нибудь глянцевый lifestyle — уже вовсе не конкретный стиль жизни, а обобществленный определенным кругом Стиль Жизни. Однако магия этих прописных букв довольно действенна, и постепенно она довольно сильно сместила культурные акценты в цивилизованном мире, воспользовавшись слабостью и вырождением самой культуры. Насколько я поняла, Джон Сибрук, журналист New Yorker, в своей книге «Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг Культуры» такое тотальное поглощение культуры гламуром назвал словом «nobrow» — некоей внеуровневой моделью бытия, существующей в другой системе координат по сравнению с традиционно определяемыми уровнями highbrow (высоколобый), lowbrow (безграмотный) и даже каким-то невозможным middlebrow (среднестатистический). По его мнению, в культуре nobrow единственными показателями

качества становятся мода и популярность, а коммерческий успех автоматически приравнивается к достижению высокого статуса.

Таким образом, получается, что Лорен Уайсбергер, которая попыталась эту внеуровневую модель популярно раскритиковать, показав глазами наивной неофитки тщету существования модного и статусного персонажа «мира глянца», сделала это только для того, чтобы самой перейти эту знаковую социокультурную границу и стать равной своей мучительнице. Хотя героиня ее романа вроде бы свой билет в волшебный рай nobrow возвращает, демонстративно отказываясь от интрижки с модным писателем, от покровительства могущественной редактрисы модного журнала и даже от ворoха модной одежды, которой ее снабдили совершенно бесплатно. Сейчас Уайсбергер пытается повторить карьеру Кэндейс Бушнелл и, по-видимому, придерживается стиля жизни Кэрри Брэдшоу, которая комфортно переживает широко объявленный кризис общества потребления, с большим удовольствием впадая в припадки консьюмеризма, неплохо кем-то переперто на русский язык как «потреблядство». Уайсбергер пишет гламурный роман «Каждый достоин понимания» — о жизни моделей, с четырьмя главными персонажами-блондинками, который уже предполагается превратить в сериал.

Что касается фильма «Дьявол носит Prada», то он настолько гладко обструган, что найти повод похвалить его или придраться к нему невозможно. Такой сюжет надо было бы отдать Джорджу Кьюкору или Билли Уайлдеру — они бы сделали из него супершлягер. А так — получилось кино, которое стало примером удачного контрпрограммирования, поскольку было выпущено в прокат одновременно с фильмом «Супермен возвращается» и дало возможность женской аудитории тоже сделать свой денежный вклад в копилку Голливуда. В чем-то это волшебная сказка с элементами «романа воспитания», в чем-то — корпоративный кошмар, гротескно извращающий суровый жанр «производственного фильма». Постановщик нескольких эпизодов «Секса в большом городе» Дэвид Фрэнкел с помощью сценаристки Элин Брош Маккенна ценой отсечения деталей, в которых, собственно, и бытует дьявол, ловко утрамбовал довольно рыхлый бестселлер в два часа экранного времени, предоставив вытягивать на себе предсказуемый сюжет актерам, среди которых, естественно, лидирует Мерил Стрип. Актрисе ее уровня, конечно, было забавно сыграть разом и офисный вариант Круэллы Де Виль из «101 далматинца», и гламурную версию Злой ведьмы Запада из «Волшебника страны Оз», добавив безумства Червовой Королевы из «Алисы в Стране чудес» и Черной Королевы из «Алисы в Зазеркалье». Она просто купается в этих предлагаемых обстоятельствах, наполняя плоский во всех смыслах образ (символично, что даже размер одежды у Миранды Пристли нулевой) объемом. Смотреть на эту монструозную клоунаду — одно удовольствие. В общем, она чудесна, за одним «но»: Джек Николсон, возможно, сыграл бы эту роль еще лучше.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Взрыв смеха

Сегодня понятие «кинематограф Рене» изрядно музеефицировано. Все фильмы давно растолкованы, любой режиссерский прием снабжен каталожной пометкой. И в «Частных страхах в публичных местах» восьмидесятичетырехлетний патриарх, как всегда, узнаваем. Вновь съемки в павильоне, ярко окрашенный эстетизм каждого кадра, вечные Сабин Азема, Пьер Ардити в главных ролях. И тема неизменна. «Частные страхи» о том, насколько по-разному несчастливы все несчастные семьи на свете; эту невеселую историю Рене рассказывает уже четверть века, начиная с «Моего американского дядюшки».

Остается поговорить о режиссерской драматургии. Не о пьесе «Сердца» плодовитого Алана Эйкбурна, выбранной для сценарной основы, а о способе существования героев в пространстве фильма.

Из шести персонажей тем или иным родством обременены пятеро: Дэн (Ламбер Вильсон) и Николь (Лаура Моранте) — муж и жена, Тьерри (Андре Дюссолье) и Гаэль (Изабель Карре) — брат и сестра, а бармен Лионель (Пьер Ардити) тянет на себе взбалмошного отца-тирана, присутствующего в кадре «усеченно»: ноги в стариковской пижаме и зычная ругань. Таким образом, представлены все, кажется, типы семейных уз. Кроме того, у каждого персонажа есть свои частные (квартиры) и публичные (бар Лионеля, офис Тьерри, чужие квартиры) места.

Надлом, а то и надрыв, внедрился в каждый дом: Дэн — безработный, пьющий — капризен; Тьерри и Гаэль безнадежно одиноки и остро нуждаются в партнерах; Лионель стоически терпит издевательства старика. Во всей круговерти только Шарлотта (Сабин Азема), коллега Тьерри, представляется умиротворенной.

«Частные страхи в публичных местах» / «Сердца» *(Private Fears in Public Places / Coeurs)*
По одноименной пьесе Алана Эйкбурна
Авторы сценария **Ален Рене, Жан-Мишель Риб**
Режиссер **Ален Рене**
Оператор **Эрик Готье**
Художник **Жак Сольнье**
Композитор **Марк Сноу**
Звукорежиссер **Жан-Мари Блондель**
В ролях: **Сабин Азема, Изабель Карре, Лаура Моранте, Пьер Ардити, Андре Дюссолье, Ламбер Вильсон, Клод Риш**
Soudain Companie
Франция — Италия
2006

Внешне, по крайней мере. Всегда одна, но не кажется брошенной, всем всё прощает, всех утешает, она удалена от конфликтов, которыми озабочены другие герои, и, одновременно, размыкает их симметрию. Ее поступки кажутся странными, ее побуждения не всегда ясны. Впрочем, об этом чуть позже.

Важнейшие компоненты — пространство и люди — показаны очень статично, изощренная сосредоточенность на деталях давно забыта. Нет и нюансов, полутонов, роскошных иероглифических структур периода «Мюриэль». Преобладают локальные цвета, средние и поясные планы, подчеркнуто искусственное освещение. Столь выдержанная театральность в каждом отдельном сегменте мизансцен содержит, однако, знаки отчуждения. Уже первая квартира, которую смотрят Дэн и Николь, разделена стеной на две не очень удобные для жилья половины. Тьерри отделен в своем офисе от Шарлотты причудливой стеклянной перегородкой, которую ему каждый раз приходится обходить, — создается впечатление, что они работают в совершенно разных помещениях. От квартиры Лионеля фактически отрезана половина, где лежит отец, и эта территория опасна для сиделок, которых нанимает заботливый сын, — там можно получить не только порцию проклятий, но и свежеприготовленный обед в лицо.

Единственным местом, где все открыто и доступно, остается бар Лионеля — ярко освещенный, людный, со спокойным хозяином, с интерьером в дружелюбных тонах. Но здесь разражается главная катастрофа — невстреча Дэна и Гаэль, последовавшая за его же окончательным расставанием с Николь.

Собственно, все исполнители с бóльшим или меньшим азартом играют именно отчуждение — в долгих расставаниях, медленном и болезненном разрушении связей, либо в скоротечных свиданиях, проваливающихся в еще большую одинокость. Палитра — широчайшая: от уязвимости Тьерри — Дюссолье и стоицизма Пьера — Ардити, читаемого как глубочайшая степень отчаяния, до импульсивности Изабель Карре в роли Гаэль; от простодушного мачизма Дэна — Вильсона до напряженного спокойствия Николь — Лауры Моранте. Пространственному разделению вторит психологическая обособленность. Каждый тут мается собственной иллюзией: Дэн упрямо доискивается в каждом новом жилье «кабинета» для непонятных занятий, безупречный интернет-кавалер становится идефикс для Гаэль, безымянные видеоупражнения в стриптизе интригуют и мучают Тьерри.

То есть никаких загадок, кроме одной: Шарлотты.

Взрывной актерский темперамент Сабин Азема в сочетании с обманчиво мягкой женственностью кажется идеальным именно для такой роли. Ведь следовало сыграть не просто эксцентричную и сильную особу. Шарлотта имеет уникально ровные для этого фильма отношения с объектом своей привязанности — с Богом. Скрытая, уверенная религиозность позволяет ей контролировать собственные и чужие страсти, вмешиваться в судьбы, танцевать стриптиз ради благого дела и прощать другим непристойное поведение. Игра Азема позволяет удерживать эту вертикаль единственного нерасщепленного существования. Очень точная сцена: разговор с Лионелем, после того как несносный старик ее стараниями отправлен в больницу. Глубокая тень наконец-то скрадывает стены, и небывало долгое в этом фильме прикосновение — рука Шарлотты на руке Лионеля — оборачивается снегопадом прямо в доме.

Так появляется необходимая точка для взгляда сверху. Этот смысловой ракурс, подчеркнутый визуально, позволяет воссоединить все линии, сплести все мотивы, уравнять разноголосицу страданий персонажей.

Этот взгляд сродни взрыву смеха. Столь же беззвучному, сколь и сочувственному: со времен «Моего американского дядюшки» все же кое-что изменилось. Безжалостного биолога-комментатора заместила не очень добрая, но довольно снисходительная самаритянка, а вместо ободранного кирпичного тупика появляется титр «Конец» на погасшем экране телевизора, где уже никто не обнажается и не танцует.

Просто комедия. Человеческая. Слишком человеческая.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Лицо человеческое

Действие фильма Альфонсо Куарона «Дитя человеческое», снятого по роману маститой писательницы П.Д.Джеймс, разворачивается в пугающе близком будущем, точнее — в 2027 году. Мир претерпел коллапс, мегаполисы окончательно одичали, развернута охота на нелегалов, которых сажают в клетки в преддверии дальнейшей, явно несладкой, участи. С одной стороны — тоталитарные режимы, с другой — как, например, в свободолюбивой Англии, — анархия и террор, по улицам ходят процессии бородатых с криками «Аллах акбар!». Вавилонское смешение языков, наречий, племен и народов, но ни малейшего намека на гармонию. Пришел конец и мировой культуре: остатки ее, типа микеланджеловского Давида и надувной свиньи Пинк Флойд, свезены из разгромленных варварами стран в галерею Тейт.

Вдобавок ко всем этим прелестям человечество потеряло функцию самовоспроизведения, то есть способность рожать. Самый молодой человек на планете убит разгоряченными охотниками за автографами, а за ним, восемнадцатилетним, больше никого нет. Доживают свои последние дни интеллектуалы и властители умов прошлого века: одного из них, как бы постаревшего Джона Леннона с седой гривой волос, сыграл харизматик Майкл Кейн. Он скрылся от мировой чернухи в лесной избушке вместе с потерявшей разум женой, выращивает травку и без конца прокручивает Ruby Tuesday.

Посреди этого бедлама главный герой Тео, в прошлом левак-активист, ныне министерский чиновник, выполняющий различные гуманитарные миссии (Клайв Оуэн), сначала едва не погибает от взрыва бомбы в центре Лондона, потом попадает в плен к террористам, которыми

«Дитя человеческое» ***(Children of Men)***

По одноименному роману П.Д.Джеймс

Авторы сценария **Альфонсо Куарон, Давид Арата, Тимоти Джей Секстон**

Режиссер **Альфонсо Куарон**

Оператор **Эммануэль Лубецки**

Художники **Джим Клей, Джоффри Киркленд, Дженнифер Уильямс**

Композитор **Джон Тевенер**

В ролях: **Клайв Оуэн, Джулианна Мур, Майкл Кейн и другие**

Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions

Великобритания — США

2006

заправляет его бывшая жена-американка (Джулианна Мур), с которой он расстался после смерти их единственного ребенка. А потом с подачи той же экс-жены (борющейся за права иммигрантов) оказывается в компании беременной негритянки и, потрясенный этим чудом, проводит ее по всем кругам ада, пытаясь вывести из страшного мира. Как ни странно, это ему удается, негритянка же, в свою очередь, ухитряется благополучно родить — похоже, от непорочного зачатия — чудесную девочку, названную Базукой. Происходит это с помощью того же Тео и волшебной фляжки с виски, который незаменим и как релаксирующее, и как дезинфецирующее средство. Негритянку по-

«Дитя человеческое»

гружают на корабль под символическим названием «Завтра». Возможно, явился новый мессия, который (которая?) положит начало новой цивилизации. Но только — возможно, не факт, ибо распад в мире продолжается, так что новорожденное дитя человеческое — одновременно первое и последнее.

Фильм Альфонсо Куарона расколол и зрителей, и кинематографистов. Зрители оценили захватывающий темп картины, впечатляющие съемки, но не простили то, чего публика не очень любит, — когда ей с мессианским жестом подсовывают образ конца света (публика предпочитает то же самое, но не в притчеобразной, а в жанровой упаковке). Кинематографисты отдали должное профессиональным достоинствам фильма: в Венеции его наградили призом за технические достижения, а член жюри режиссер Гильермо дель Торо пришел смотреть картину второй раз — хотя бы ради снятой одним планом сцены атомобильной гонки с препятствиями, создающей полный эффект присутствия и готовой для включения в учебники кинорежиссуры. Правда, надо учитывать, что Куарон и дель Торо — оба мексиканцы — связаны общими продюсерскими проектами и уже проторили дорожку в Голливуд. Но, так или иначе, именно они оба, освоив новейшие технологии и широкую палитру жанров, представляют собой прекрасных монстров режиссуры XXI века.

Те же, кто критикует картину, делают это главным образом с позиций неприятия идеологии «левого гуманизма», то есть очередной попытки соединить левизну с христианскими ценностями. Сюжет весь пронизан евангельскими ассоциациями: негритянка демонстрирует свой округлившийся живот в коровнике (Христос родился в яслях), преследования, которым подвергаются мать с ребенком, напоминают облавы царя Ирода. С другой стороны, пол и цвет кожи новорожденного, равно как энергетическая взвинченность, с какой Куарон показывает распад мира, говорят о том, что перед нами Еван-

гелие эпохи расового радикализма, феминизма и антиглобализма. Которые пришли на смену реалиям «классической» классовой борьбы, вдохновившим Пазолини на его антибуржуазное «Евангелие от Матфея».

Примерно в то же время, когда появилась картина Пазолини, вошел в обиход и жанр кинематографической антиутопии: в этом случае в настоящее опрокидывалось уже не мифологическое прошлое, а мифологическое будущее. Однако сколько бы нас ни пугали кинофантасты в «Робокопе», «Преступном репораже о смерти» и других фильмах того времени, по-настоящему страшно не становилось (может, исключением были «Космическая одиссея» и «Заводной апельсин» Кубрика). Все перевешивал романтический оптимизм эпохи, когда еще не было слов «исламизм», «экология» и «терроризм», вернее, слова были, но современных понятий за ними не стояло. И казалось, что так же, как оруэлловский 1984 год, XXI век никогда не наступит.

Между тем и год наступил, и век, ужасный коммунистический режим сметен, а жизнь на планете не стала лучше организована. И кино в последние годы снова метнулось в сторону антиутопии. Только теперь она делится на веселую и мрачную. Мрачные антиутопии делают Михаэль Ханеке («Время волков») и Константин Лопушанский («Гадкие лебеди»). Веселые — преимущественно вотчина англичан: начало положила «Бразилия» Терри Гиллиама (который ныне тоже впал в угрюмство: см. «Страну приливов»), а из последних назовем хотя бы «партизанский комикс» Джеймса Мактига «V — значит вендетта».

Куарон пытается соединить два тренда в одном фильме. Лондон — излюбленное место действия футурологических фантасмагорий, и мексиканский режиссер совершенно правильно выбирает именно этот роскошный декадентский город, а не свой родной Мехико или даже Москву, где в тотальную импотенцию и полное прекращение рождаемости пока довольно трудно поверить. Однако Куарон, явно не понаслышке знакомый с британской культурной традицией (не он ли адаптировал для экрана диккенсовские «Большие надежды»?), почему-то совсем не использует такой давно освоенный инструмент антиутопии, как черный, абсурдистский английский юмор. А это очень не помешало бы картине и даже помогло бы ей приобрести необходимый объем.

Так же, без этого замечательного инструмента, она остается слишком серьезной и сентиментальной: одно не исключает другого. Здесь же коренится и эффект чрезмерной ангажированности: прикосновение юмора, или иронии, или гротеска помогло бы снять или, по крайней мере, сгладить его. Фильм сам доказывает это. Вряд ли кто будет спорить, что, хотя все остальные артисты вполне кондиционны и выглядят на своем месте, а Клайв Оуэн в роли идеалиста-алкоголика даже хорош и напоминает Кайдановского в «Сталкере», все равно самым запоминающимся остается старый волосатый хиппарь Майкла Кейна. Потому что он не просто функционален в системе классовых, расовых, идеологических координат, но остроумно придуман и наделен неповторимым человеческим лицом — одновременно трогательным и смехотворным, совершенно прекрасным как эксцентричный образ.

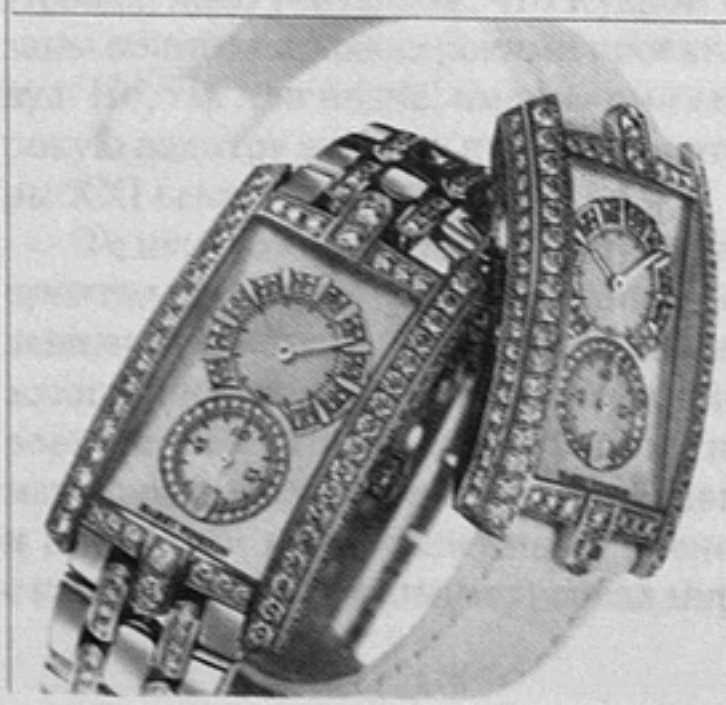
КОММЕНТАРИИ

05

06

08

09



П Р О Р В А

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

О вкусах не спорят — их демонстрируют

Еще Пушкин заметил: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей: к чему бесплодно спорить с веком? Обычай деспот меж людей». Осмелюсь предположить: тема гламура потому так востребована, что хотя все его и осуждают, все его хотят. В противном случае не было бы никакого гламура.

Гламур принято ругать за пошлость. Это уже общее место, которое чуть ли не стало его расхожим определением. На самом деле гламур — это некоторая изысканность. Это все, что связано с блеском, красотой, с шиком. И в этом смысле гламур — очень широкое понятие. Что такое Зимний дворец? Абсолютный гламур. Что такое петровский Петербург? Чистый гламур. Что такое живопись XVIII и доброй половины XIX века? Почти вся — гламур.

Но, понятно, страсти кипят не по поводу этого гламура. Когда я слышу горячие речи в том духе, что, дескать, мы, такие простые оторванные ребята, пусть мы курим анашу, но мы ненавидим людей, которые ездят на роскошных иномарках, одеваются в бутиках и учат детей в пансионах в Швейцарии, я понимаю, что речь идет, в сущности, о гламуре как синониме буржуазности. Но все это уже было. В 1917-м и даже раньше. Если мне память не изменяет, то в романе Горького «Мать» стачка и все революционные волнения начинаются с известия, что «а наш хозяин своей певичке золотой урыльник подарил». Урыльника этого, понятно, никто не видел, но это не важно. Кровавое колесо завертелось.

Мы все начинаем сначала. Легче всего показать пальцем на золотые унитазы, шикарные дома, закрытые клубы, дорогие рестораны и бесконечно дорогие наряды и сказать: «Фас! Вот они, их хозяева, обитатели и посетители, виноваты». Во всяком случае, это проще, чем решать социальные проблемы.

Сложность лишь в том, что этот старый способ решения новых проблем абсолютно неэффективен. На выходе после моря крови и разваленной экономики мы получаем ту же самую социальную дифференциацию, но со сменой декораций и действующих лиц на сцене. В 1917-м большевики обещали, что когда не будет ни царя, ни фабрикантов, а вся власть будет у Советов, Россия будет жить хорошо. Потом выяснилось, что не нужны не только аристократы, фабриканты, купцы, но и философы, которых посадили на пароход и отправили подальше. Потом — священники, которых отправили на нары в лагеря. Потом — уже и крестьяне зажиточные, потому как кулаки. Но это

одна часть истории, худо-бедно описанная. Вторая часть истории — формирование класса номенклатуры, с пайками, спецраспределителями, служебными «Волгами» у подъезда и дачами... Теперь эти труженики, не щадившие себя на руководящей работе и упорно продвигавшиеся все выше и дальше, не поспешая, по карьерной лестнице, нам говорят, как скромны были их запросы, сравнивая свои старые дачи с домами на Рублевке. Помилуйте, сравнение некорректно. Сравнивать-то надо те дачи с бараками рабочих, с перенаселенными коммуналками. Относительно нас, которые не подозревали, что, кроме сосисок в кремлевских пайках может быть еще что-то, они жили очень даже шикарно. И охрана у номенклатуры была не хуже, чем у Абрамовича. И так же на них работали тысячи людей — обшивая, убирая, обслуживая их жен и детишек. Правда, они за это не платили. Платило государство. Иначе говоря, налогоплательщики, наши папы и мамы, бабушки и дедушки. Но жили эти герои партаппарата и в 50—70-е, не говоря уж о начале 80-х, вполне блестяще. Если хотите — гламурно. Просто слова такого не было.

Современные кастрюли красивы скупой мужской красотой.
«Коммерсантъ. Каталог»

А сейчас нам предлагают сыграть в эту игру заново. Начнем с начала, все начнем с нуля. Кому-то опять понадобились великие потрясения? А маховик экстремизма проще всего раскручивать с помощью наглядных вещей. Гламур более чем нагляден. Он, можно сказать, само воплощение наглядности.

А может, все проще? Может, со страстью обличают блеск и нищету гламура как раз те люди, которым он недоступен, но которые в глубине души жаждут его блеска? Как говорил один великий писатель, отдайте человеку сегодня то, чего у него нет, и посмотрим, что завтра будет.

Я терпеть не могу буржуазность. Я презираю демонстрацию богатства. Но если мне скажут: «Пошли громить людей, которые жируют», я в жизни на это не соглашусь. Поэтому я осуждать гламур категорически не буду.

Гламур никакого вреда не несет. Он не агрессивен, он ничего не уничтожает. Гламур — это искушение роскошью. Если вы его счастливо избежали, это не значит, что вы его преодолели.

Но я не имею права осуждать людей, которые поддались этому соблазну. Слово «обыватель» — симпатичное слово. Оно не несет никакого негативного смысла. Это только в нашей стране оно звучало осуждением, приговором, что, на мой взгляд, совершенно несправедливо. Люди имеют право хотеть благополучия, нормального дома, богатой жизни, счастья своим детям и т.д. Что в этом плохого? Другое дело, если это становится смыслом жизни.

Но в конце концов стяжание богатства, желание увеличить свое пространство, построить еще один корабль — приносит кому-то рабочие места... У людей хороший аппетит. Слава богу. Бороться с этим глупо и безнадежно. Но из людей с хорошим аппетитом рано или поздно будут являться те, кто начнет задумываться, почему очередные платья, машины, яхты не приносят удовлетворения, а тем более счастья. Посмотрите на судьбы супербогатых людей: на судьбы членов клана Кеннеди или на судьбу дочери Онассиса... Вы уверены, что хотели бы для себя такой участи?

Есть другая сторона вопроса. Не столько социальная, сколько этическая. У нас произошла страшная вещь. Люди, которые получили бонусы и смогли использовать их на всю катушку, демонстрируют остальным свое превосходство. Они показывают, что деньги могут всё. На самом деле они сами знают (или подозревают, по крайней мере), что деньги могут не всё. Не всё есть деньги, и не

все то золото, что подорожало, как говорится. Но для того чтобы в это поверить, людям надо пройти свой путь. А тем, у кого денег нет, нужно пройти свой, зарабатывая их.

Пошлость выпячивания богатства перед другими для демонстрации собственного превосходства очевидна. Тут парадокс в том, что люди начинают рассматривать деньги как эквивалент ценности. Но деньги — эквивалент товара. Если человек считает, что его ценность повышается от количества средств, которые он накопил, заработал, получил в наследство, то это означает, что он сам фактически рассматривает себя как... товар. Мы, разумеется, продаем на рынке труда свои знания, умения, свой опыт и талант, в конце концов. Но нелепо сводить человека к производной от его экономической функции. Ценность — это понятие из другого ряда, чем цена. Несмотря на то что корень — один.

Кстати говоря, с этим обычно не спорят. Наоборот, некоторые даже очень любят поговорить о духовности, вере и моральной ответственности. Но как бы это сказать... Есть некая странность в таких назидательных разговорах. Странность несоответствия, что ли. Я никого не хочу судить. Но мне кажется удивительным, что можно одновременно сообщать о том, что ты христианин, и ненавидеть татар, чеченцев или евреев, допустим. Я-то думал, что такого не может быть просто по определению. Мне почему-то кажется, что люди, у которых духовность есть, не могут быть агрессивны. А если, поговорив о духовности, человек берет биту и забивает другого насмерть, то с его представлениями о себе и духовных ценностях не все в порядке. Я это к тому, что ценности — не модный аксессуар и не прическа, которые меняются в зависимости от тренда.

Наблюдательные леди недавно заметили, что их мужчин, освоивших spa-процедуры и маникюр, охватила новая страсть — бриться у цирюльника.
«Vogue»

Один писатель в старинном очерке о Москве заметил, что «всех нас съела стерлядь»... Стерлядь вернулась обратно. Выяснилось, что это как раз вернуть проще всего — стерлядь, настоящее французское шампанское и прочие приметы роскоши. Но многое уничтожено навсегда. Вместе со стерлядью некогда улетело такое количество табу, которые накладывали традиция, хорошее воспитание и развитый вкус, что один Бог знает, сколько времени нам потребуется на восстановление всего того, что мы потеряли. Культурный слой отдирали вместе с кожей. Что же теперь удивляться, что некоторые ведут себя просто, как естественный человек — любимое дитя просветителей. Булгаков успел такую близость к природе запечатлеть в товарище Шарикове.

Но тут что интересно. Не только те, кто радостно демонстрирует собственные финансовые возможности окружающим, ведут себя естественно. Не менее трогательно реагирует на это общество. Меня трудно заподозрить в ханжестве. Но как может вся страна обсуждать в самой крупной политической программе замечательно важный факт, что у Абрамовича, оказывается, есть любовница и что он расстается с женой... Это самый значимый факт нашей общественной жизни? Какой бы ни был Абрамович, богатый он или бедный, какое кому дело, с кем он живет и с кем ссорится... Почему вас это интересует? Почему вы не думаете, например, о его детях, о том, что они переживают в этот момент публичного выворачивания наизнанку жизни их семьи? Речь уже даже не о приличиях идет... Это все запредельно. И это общество, где все время муссируются сюжеты из жизни богатых людей, мне говорит про вред гламура?

Послушаешь такие дебаты, и мелькнет мысль, что СМИ, которые всегда рады поиронизировать над гламуром, сами им кормятся. Есть гламурные персонажи, которые, можно сказать, живут в телевизоре. Их у нас интеллигенция очень не любит. Просто клеймит с пеной у рта, как Ксению Собчак, например. Но у нее феноменальный рейтинг. Это же не случайно.

Она умна, она занятна. У нее есть индивидуальность — это очень важный момент. Она выбрала такую форму существования в этот момент жизни. И деньги она зарабатывает сама. Обратите внимание: у нее есть все возможности пользоваться чужими деньгами. Но она зарабатывает сама. И ток-шоу, и реалити-шоу — это, разумеется, развлечение. Для зрителей, заметьте. Но для тех, кто там задействован, — работа. Уверяю вас, не самая легкая. У Ксении есть ум. Есть талант. Она чувствует время по-своему. У нее будет, как у всякого человека, выбор. Она может пойти ложным путем и дальше станет буржуазной, малоинтересной фигурой. Или она сможет себя преобразить во что-то. Почему нельзя давать шанс ей, этому гламурному удивительному персонажу?

Личный банкир, как личный стилист, врач, пластический хирург, передается из рук в руки.
«Crocus City Mall Magazine»

Или, скажем, Рената Литвинова. Сценаристка, актриса, режиссер, она еще и позирует для глянцевых журналов. Она еще и персонаж светской хроники. Иначе говоря, она идеально подходит под определение гламурного персонажа. Я к ней отношусь с пристрастием, с уважением. Картины, которые она снимала, действительно хорошие. Но... есть много картин, которые не хуже, а иногда и лучше. И фильмы эти не замечены публикой. Значит, мы не можем обратить внимание — без гламура — на интересных людей и интересные фильмы? Значит, гламур для чего-то нужен?

Тут, конечно, возникает вопрос: неужто гламурные персонажи — самые достойные внимания? Нет, разумеется. Но это феномен из того же ряда, что факт, что первые премии на фестивалях получают не самые-самые лучшие фильмы. Просто потому, что лучшие авторы заглядывают вперед не на шаг, а на два-три. Поэтому и вызывают недоумение. Смешно на это роптать. Надо уметь терпеть и ждать. Разве что в спортивных состязаниях есть безусловность победы.

Получается, что все равно все упирается в личный выбор. Если угодно — в проблему хорошего вкуса. А еще древние заметили — о вкусах не спорят. Зато их демонстрируют. Я вовсе не мечтаю — честно говорю, — чтобы все ходили одетыми, как я. Мне было бы дико скучно. Разнообразие жизни — один из ее даров.

Записала Жанна Васильева

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Glamour и Гламур

Термин «Glamour» появился на англоязычных территориях в начале 50-х годов, а затем довольно быстро распространился по западным странам, выходившим из послевоенной разрухи в «общество потребления». Англоязычные словари выводят из Glamour четыре ряда синонимов:

1. Возбуждение, приключение, блеск и суета сует.
2. Очарование, привлекательность, красота.
3. Магия, иллюзия, мираж, наваждение.
4. Искушение, соблазнение, запретный плод.

На мой взгляд, наиболее близким русскоязычным аналогом Glamour оказывается устойчивое идиоматическое выражение «красивая жизнь». Представление о «красивой жизни» воплощают как «Фабрики звезд», так и сказки о «рублевских женах».

Glamour, разумеется, появился не на пустом месте. У него были предшественники.

Не так давно мне в руки попало переиздание дамского романа образца 1932 года — книга Ирмгард Койн «Девушка в искусственном шелке». Невзирая на мое далеко не совершенное знание немецкого языка, я не мог оторваться от ехидного и остроумного текста — стилизованных воспоминаний девушки из провинции, которая всеми правдами и неправдами рвется в Берлин, чтобы наконец обрести необходимый «глянец». Ее судьба чем-то неумолимо напоминала траекторию нашей знаменитой белошвейки из нецензурного романса, которая у себя дома «шила гладью», а потом «приехала в столицу и стала... актрисой». Так и героиня Койн выступала на сцене и слыла звездой, чего добилась «своей... талантой». Точные и едкие характеристики мужчин, с которыми ей приходилось иметь дело на разных этапах своих взлетов и падений, сближают эту книгу не столько с дамским, сколько с социальным романом, а в повествовании «от первого лица» мидинетки — малообразованной и целеустремленной героини из народа — видятся призраки грядущей иронии постмодерна. И на каждой странице по десять раз «Ich will ein Glanz sein» — «Я хочу быть глянцевой». Glanz и есть Glamour первой половины XX века.

Засахаренные венские фиалки нельзя есть горстями и жевать с хрустом.
«AD»

Более чем через полвека глянцевые журналы импортировали в постсоветскую Россию сознание западных мидинеток, что не могло не оживить отечественных белошвеек, которые тоже хотели стать глянцевыми. Впрочем, глянец Cosmopolitan довольно быстро превратился в гламур Vogue, растиражированный в потоках телевизионного вещания, дамских журналов но-

вого образца и прозы Оксаны Робски. Так появился русскоязычный гламур, гламур московского розлива.

Его отличительной чертой было повсеместное распространение магии, которое можно сравнить с эффектом радиации и с меланомой. Если западная аристократия и крупная буржуазия, поставляя Glamour на продажу, как правило, осознают его иллюзорность, «новые русские» и перестроившаяся партийно-комсомольская номенклатура из вчерашних подмастерьев и кухарок, проституток и уголовников поддались соблазну ранее запретного плода всерьез и надолго. Оставаясь для одних недосягаемой мечтой, для других гламур стал чуть ли не образом жизни. Массовая культура эпохи рыночной экономики оказалась всеобщей и всесильной.

Если у девушки нашего клиента закончатся деньги, она звонит своему персональному менеджеру, который знает ее по голосу и хорошо понимает, как себя вести.
«Crocus City Mall Magazine»

На Западе и на Востоке попытки сопротивляться мифологии гламура нередко оборачивались трагедиями, о чем свидетельствовал и свидетельствует экран. К примеру, в недавнем фильме «Учитель Педерсен» Ханса Петтера Мулана, посвященном драматическим судьбам норвежских интеллигентов-маоистов 70-х годов, героиня с русским именем Нина идет работать на швейную фабрику, чтобы разделить судьбу рабочего класса. Ее попытки распространить среди коллег марксистско-ленинский листок оканчиваются полным фиаско, поскольку здесь обсуждаются исключительно подробности личной жизни коронованных особ. Работницы угрожают устроить забастовку, если Нина будет продолжать посягать на их гламурные идеалы. Роковым ударом оказывается, правда, не увлечение новоиспеченных коллег светскими новостями, а потеря последней подписчицы. Неистовой революционерке остается только покончить с собой.

Характерно, что «обуржуазивание» (бывшая подписчица удачно вышла замуж и благополучно завела детей) в известной мере смягчает эффект гламура, перенося элементы красивой жизни из мечты в реальность.

И наоборот, чем менее достижим высокий уровень жизни для основной массы населения, тем более завораживает магия гламура, которая распространяется на бессознательном уровне как раковая опухоль. Хотя белошвеек стало меньше, а актрис (в прямом и переносном смысле) — больше, «глянцем» теперь хочет стать каждый. И это отнюдь не прерогатива женского пола. В «Великой иллюзии» Жана Ренуара, созданной в 1937 году, но рассказывающей о первой мировой войне, военнопленный офицер-аристократ говорит товарищу по несчастью, который мечтает о голландских тюльпанах: «У вас, мой друг, душа мидинетки».

Гламур, как и Glamour, — это, конечно же, не картинки из реальной жизни верхов, а мифологическое представление о ней для мидинеток и белошвеек. Поэтому мифология гламура сочетает в себе возбуждение, очарование, магию и искушение для общества, которое с наслаждением предается мечтам о «красивой жизни».

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Приключения Половинки

Сейчас много говорят о русской цивилизации. Но ее, пожалуй, никогда и не было. Во всяком случае, не было полноты цивилизации — ни в Византийский период, ни позже.

Римская церковь настойчиво внедряла латынь, а Византия ничего не сделала, чтобы передать народам, обращенным в православие, всю свою цивилизацию, органически связанную с религией и языком. Для Руси сочли достаточным перевод Библии на древнеболгарский язык. Даже творения святых отцов, собственно и составлявшие православие, в отличие от западного христианства, не были переведены. О дохристианских текстах и говорить нечего. В латинских школах, изучая язык, читали римских классиков; изучались кое-какие древние науки. На этой основе возникли первые университеты — в Париже, в Оксфорде, в Гейдельберге, в Саламанке. Россия осталась вне всего этого процесса передачи цивилизации. Глубоко усвоены были только икона и литургия. Христа познавали, созерцая иконы, слушая церковные напевы.

Иконы, византийские и русские, до нас дошли. Сохранились имена некоторых иконописцев. Это русские имена: Андрей Рублев, Данил Черный, Дионисий с чадами. Иногда они были прямыми учениками греков, иногда просто вглядывались в старые иконы и зажигались их внутренним огнем. Я могу это понять, посидев час или полтора около рублевского Спаса. Проанализировать это чудо не умею. Символику «Троицы» разбирал, доклады делал, а Спас остался для меня тайной, воспринимаемой только сердцем, а не умом. Думаю, что так было и в древности. И я убежден, что в двух сюжетах — Троицы и Спаса — Рублев превзошел своих учителей. Общий уровень иконы XIV—XV веков, отчасти и XVI века, очень высок.

Однако из иконы не могли вырасти школы, университеты, основы наук, даже богословских. Не могла сложиться схоластика со всеми своими навыками рассуждения, потому что и патристики не было, не было свода святоотеческих писаний, «Добротолюбия». Не было школ, изучавших философию и богословие (это завелось у нас только в XVII веке — после завоевания левобережной Украины и части Белоруссии). Когда пал Константинополь и возникла идея Третьего Рима, то что это значило? Только мировую имперскую власть, опиравшуюся на обрядоверие.

Первый Рим был имперской *цивилизацией*. Второй Рим был имперской *цивилизацией*, унаследовавшей кое-что от Первого Рима. Оба они имели чем объединять народы. Третий Рим был куском цивилизации, стоявшим, если можно так сказать, на одной ноге.

Есть балийская сказка о Половинке. У него была одна ноздря, один глаз, одно ухо. Если приложить этот образ к России, то можно прибавить: и одно полушарие мозга, правое, ведающее целостными образами, пониманием мира как священной целостности. А левой половины, на уровне цивилизации, не было. Левая половина осталась на уровне племен, живших до цивилизации.

Мы иногда говорим, что Русь сперва входила в Византийскую цивилизацию, а потом Петр, убедившись, что Третьего Рима не выходит, втолкнул ее в Запад. Это, однако, не совсем точно. Россия была приобщена к византийскому культу, но в византийскую *цивилизацию* она никогда не входила. Вошла она — верхним своим слоем — только в западную цивилизацию, тысячью «общеевропейцев», как говорил Версилов в «Подростке». Только тысячью, но зато этот слой усвоил европейскую культуру в известном смысле лучше, чем сами европейцы. Во всяком случае, по-новому.

Ничего подобного, никакой тысячи или хоть сотни, познавшей византийскую традицию лучше самих византийцев, в древности не было, полностью византийской Русь никогда не была, даже до вторжения татар. Можно только назвать Россию византизированной страной, как, впрочем, и другие страны, обращенные в православие, были только византизированы и сами, без Византии, не могли ее цивилизацию продолжать. Ибо они никогда ею не владели. Это одна из причин, по которой Византия, проиграв несколько сражений, рухнула в небытие.

Не была византийской, то есть вполне православной, и русская православная церковь. Отцы Стоглавого собора не понимали, из-за чего произошел раскол с католиками. На вопрос Ивана Грозного, кто в рублевской «Троице» Христос, кого писать с перекрестием, — они решили, что Христос сидит в центре, побольше ростом и повыше других. Справа от Сына оказался Отец, а Святой Дух слева. Глядя на икону, трудно понять, как это Святой Дух ухитрился исходить только из Отца, как в старом символе веры. Выходит, напротив, что Отец и Святой Дух исходят из Сына. Мне приходилось слушать, как экскурсоводы несли решение Стоглавого собора современным зрителям. Впрочем, народ, по свидетельству Г.Федотова, во все это никогда не вникал.

«Правосторонняя» ориентация древнерусской культуры имела свою силу и оставила свой след, выступивший наружу в XIX веке. Славянофилы заговорили о «целостном разумении», смешной человек в рассказе Достоевского — о Целом, в живой причастности которому делаются ненужными храмы (и вся структура религии). Однако без выравнивания левого полушария в меру правого Россия просто не могла бы удержаться в борьбе со своими соседями.

Если бы выравнивание шло мягко, постепенно, как при Алексее Михайловиче, было бы, наверное, лучше. Так думал Ключевский. Социология развития считает иначе. По словам Т.Менде, выход из слаборазвитости сравним с прорубкой дороги в джунглях. Если рубить не спеша, дорога зарастает. За свои восемьдесят восемь лет я убедился, что джунгли русского быта очень устойчивы. Вспоминается шутка: Россия, которую мы не потеряли... И Петр рубил Россию, которую мы не потеряли, сплеча. Он не дал Половинке расправиться, стать целым, а просто вывернул наизнанку. Половинка остался, как и был, с одной ноздрей, но левой, с одним глазом, но левым, левое полушарие энергично создавало новую армию, новую администрацию, новую столицу — и вскоре Карл XII был разбит. Но если говорить о духовной жизни, то она обеднела. Я не переоцениваю литературу XVII века, но от повести о горе-злосчастии, от «Жития протопопа Аввакума» что-то осталось в сердце, а от Кантемира, от Тредиаковского... Разве только стих из «Тилемахиды», который Радищев, перепутав конец, взял эпиграфом к своему путешествию. Так я узнал и подлинник: «Чудище обло, озорно, с тризевной и лаей» (то есть Цербер). Вот и всё.

Положение изменилось после указа о вольности дворянства, подписанного Петром III. Вольные дворяне, окончив шляхетное училище, сменили мундир на партикулярное платье — европейское, но сшитое по фигуре, а там и лицей возник, из которого вышел Пушкин. Гордый взгляд иноплеменный до сих пор не может понять, что мы в нем находим. Ну, появился расправленный человек, с двумя глазами, двумя ноздрями и т.п. Для русских к этому прибави-

лась свежесть открытия, снисходительно добавляет славист. Но Европа пережила это в Кватроченто или немного попозже. Даже в отсталой Германии — как расправился Гёте!

Маленькие трагедии? Это скромные отголоски великого века трагедии — Шекспира, Кальдерона, Расина. И вроде бы действительно так. Сами русские маленьких трагедий почти не заметили. Только Достоевский увидел в Пушкине начало своего собственного европеизма, о котором сказал в пушкинской речи, но лучше всего в разговоре Версилова с Аркадием. Не могу не процитировать еще раз несколько строк:

> У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире... Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее, — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало... Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех, и у нас на этот счет — как нигде. Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский[1].

В литературе XIX века очень много вторичного, заново открывавшего европейский романтизм, европейский реализм, европейское просвещение. Но наперекор всем господствующим течениям писали Тютчев, Достоевский, Толстой. И я еще студентом заметил, что ничего подобного в Европе не было и никто в Европе, в том числе мой любимый Стендаль, не дает мне столько для прорыва в бесконечность. Точнее, внутреннюю крепость, закрытую для пропаганды, я строил с Шекспиром и Стендалем, а внутреннейшего человека — схватив самого себя за пятку и погружая в бездны, открытые Тютчевым, Достоевским и Толстым. Да, Тютчева подтолкнул Паскаль. Но в Европе это как-то оборвалось, а в России путешествие в бездну развернулось в какую-то неслыханную прозу, и возник целый мир безднопроходцев, впоследствии мягко вышедший из глубин к Чехову, навстречу новому читателю, интеллигенту, не заходившему дальше края бездны. Кажется, именно Чехов полнее всего прижился на Западе. А в Достоевском мне до сих пор приходилось открывать вещи, оставшиеся незамеченными. Несмотря на его огромную мировую популярность.

Все это было создано тысячью русских общеевропейцев, о которых говорил Версилов. Немного больше или немного меньше тысячи, — добавил он, подумав. И эта тысяча погибла, когда люди стали погибать тысячами тысяч и кризис кое-как пережили только страны с крепкими структурами, с цивилизацией, дошедшей до крестьян и рабочих. А в России просто все рухнуло и из полуобразованных масс создавались новые половинки, поворачиваемые одной ноздрей то к интернационализму, то к борьбе с безродным космополитизмом, то к рынку.

Что сейчас делать творческому меньшинству, постепенно собирающемуся в кучки? Что сейчас делать человеку с двумя глазами, двумя ушами, двумя полушариями мозга и способностью увидеть мир как единство? Примерно как тысяча общеевропейцев Достоевского увидели как целое Европу, разодранную франко-германской войной?

Просто видеть мир как целое. И русскую культуру как единство духовной глубины иконы XV века и духовной широты романа XIX века. И мировую культуру как согласный хор великих культурных миров. Кто сможет вместить это, пусть вместит.

---

[1] Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. М. 1975, т. 13, с. 374—377.

И М Е Н А

Мерил Стрип

НИНА ЦЫРКУН

Зачем нам Мерил Стрип?

В это трудно поверить, но творческий путь Мерил Стрип, считающейся в Голливуде актрисой номер один и просто небожительницей, дважды пересекался на территории кино с тропой поп-звезды Мадонны, и исход соревнования оказался в одинаковой степени в пользу как одной, так и другой. Первой проиграла Мерил Стрип, не по своей воле уступив Мадонне главную роль в мюзикле «Эвита», на которую та подписалась за десять лет до съемок. Реванш Стрип взяла два года спустя на картине «Музыка сердца». По контракту режиссер Уэс Крейвен мог сам выбрать актрису на центральную роль, и он захотел снимать Мадонну, в чем продюсеры «Мирамакс» сразу с ним согласились. Речь шла о сюжете, взятом из жизни, — истории о том, как Роберта Гваспари, разведенная мать двоих детей из Нью-Йорка, на свой страх и риск сделала, казалось бы, неподъемное дело — создала ансамбль скрипачей («50 скрипок») из бедных гарлемских детей. Уже началась работа над фильмом, и сама Гваспари давала Мадонне уроки скрипичной игры. А потом у звезды что-то не заладилось с режиссером, и она отказалась от проекта. Пытаясь спасти картину, Крейвен обратился к Стрип. В отличие от отважной Мадонны, актриса (которая, кстати, в юности училась игре на фортепьяно и собиралась стать оперной певицей) поначалу решительно отказывалась, поскольку не умела играть на скрипке, но страстное письмо режиссера, умолявшего ее помочь в осуществлении замысла, который он вынашивал лет двадцать, тронуло актрису, и она сдалась.

На самом деле была и другая причина для согласия. В ее жизни приближался тот критический момент, когда ролей предлагают все меньше. Для многих других актрис, ее ровесниц, он наступил уже давно, и Мерил Стрип оставалась единственной женщиной в своем поколении американских актрис, кто еще активно снимался. Однако после блестящего начала в фильмах «Джулия» и «Охотник на оленей», после десятилетия, когда актриса шла от успеха к успеху — «Силквуд», «Выбор Софи», «Из Африки», «Чертополох», «Крик в ночи», «Открытки с края бездны», — уже в начале 90-х ее кинематографическая слава заметно поблекла: просто из-за отсутствия таких ярких фильмов и, следовательно, ролей. А к 1999 году сложилось так, что несколько последних картин — «До и после», «Комната Марвина», «Танцы на Лугнасу», «Одна истинная ценность» провалились в прокате, да и предложений стало поступать в несколько раз меньше, чем прежде. Так что проект Крейвена для нее тоже был шансом поддержать свои позиции.

Стрип начала с того, что потребовала двухмесячного курса игры на скрипке вместо запланированного месяца, и Харви Вайнстайн вынужден был субсидировать обучение. Ежедневно по шесть часов она занималась с учителем, который сопровождал ее даже в поездках по стране с промоушном ее филь-

«Адаптации»

мов. И в итоге в кульминационной сцене выступления ансамбля в Карнеги-холл она играла Concerto grosso Баха вместе с прославленными музыкантами Перельманом и Стерном. Но сначала сыграла его самому Стерну и, хотя каменела от ужаса, снискала его одобрение.

Так что когда говорят, что Мерил Стрип может сыграть все, это воистину так. Но это не просто актерская разносторонность и уж тем более не всеядность. Почти в каждой роли она видит для себя вызов. Речь идет не только о диапазоне амплуа — здесь ей действительно подвластно все, от трагедии («Выбор Софи») до комедии («Смерть ей к лицу»). И даже не о глубине и многогранности проработки характера, когда она может одновременно быть чувственной и рассудительной, одухотворенной и беспечной, высокомерной и забавной, как ее баронесса-писательница Карен Бликсен в драме «Из Африки». Безграничность своей палитры актриса во всем блеске обнаружила, когда играла двойную роль в мелодраме «Женщина французского лейтенанта», когда преображалась, как хамелеон, в причудливой «Адаптации», изображая то голливудскую сценаристку, то кинозвезду Кэтрин Хепбёрн. Однако больше поражает другое: если, к примеру, в пятьдесят она научилась играть на скрипке, то в сорок пять стала заправским рафтером. Действие триллера «Дикая река» Кёртиса Хенсона почти целиком проходило на воде, в воде и под водой, то есть не просто в естественных декорациях, но еще и в двигавшихся с бешеной скоростью. Стрип, конечно, прошла специальный тренинг, но река, где шли съемки, действительно была дикой — бурной и непредсказуемой. Однажды, в который раз повторяя дубль, актриса выпала из лодки, ушла под воду и ее потащил поток. Спасли натянутые для безопасности заградительные сети, откуда актрису извлекли спасатели. И она вернулась к недоснятому кадру[1].

Конечно, на этом фоне ее прочие умения, вроде искусной имитации иностранного акцента или местного диалекта, кажутся просто ерундой. Кстати, отчасти благодаря и этому качеству она кажется в Америке иностранкой, «настоящей леди». Тут сыграли свою роль образование (женский колледж Вассар и драматическая школа Йельского университета), театральный опыт да и качества характера — благородная сдержанность, королевская доброже-

[1] Мерил Стрип никогда не отказывается сделать столько дублей, сколько пожелает режиссер. И только однажды, на съемках «Выбора Софи», она сразу предупредила Алана Пакулу, что не согласится повторить сцену, в которой ее героиня должна сделать выбор, кого из детей, сына или дочь, оставить в живых, а кого отправить в газовую камеру. «Я просто не могу об этом думать», — сказала она.

«Компаньон»

лательность, умение владеть собой. По ее словам, она никогда не чувствовала себя двадцатилетней — всегда зрелой женщиной, никогда не была наивной и всегда умеренно амбициозной — ровно настолько, чтобы желать новых ролей, но не позволять, чтобы работа поглотила ее целиком. Поэтому она тщательно готовится к съемке, но очень легко выходит из образа — буквально в ту минуту, как прозвучит режиссерское «Снято!». Однако именно эта лабильность со временем стала вызывать упреки в холодности, отсутствии теплоты и человечности. Чувствуя, что это начинает серьезно угрожать ее карьере, Стрип попыталась компенсировать «недостаток», доказав человечность кадром блестящих комедийных ролей, озвучанием мультперсонажей (в том числе подружки Барта Симпсона в популярном рисованном телесериале и муравьихи в «Грозе муравьев»).

На самом деле критики были не правы; то, что они называли холодностью, было всего лишь самоограничением, не позволяющим уважающей себя актрисе наигрывать на пустом месте. Ей всегда хватает тонких, лаконичных штрихов, чтобы в полной мере передать не просто состояние, но и смену состояний, и их конфликт в характере героини.

Мелодрама Клинта Иствуда «Мосты округа Мэдисон» (1995) — это американские «Три тополя на Плющихе»: поздняя встреча двух немолодых людей, чувство долга, заставляющее убить любовь, потому что если бы они пошли на поводу страсти, то, значит, этой любви и не заслуживали бы. Все это сыграно на недосказанности, на недомолвках, на лаконичных, но выразительных жестах. Стрип играет Франческу Джонсон, италоамериканку, замужнюю домохозяйку, мать, женщину из захолустья на равнинах Айовы. Однажды муж с детьми уехали на ярмарку в Иллинойс, а в доме появился заезжий фотограф. Стакан холодного чая, робкое предложение остаться на ужин. Потом Роберт выходит, чтобы взять пиво в машине, Франческа готовит ужин. Она режет салат, на мгновение замирает, едва улыбается самой себе. В другом эпизоде, когда звонит телефон, она, безлично разговаривая с кем-то за спиной Роберта, нежно поправляет ему воротник, проводит пальцами по его шее и тихо кладет ладонь на плечо. Все это простые, элементарные жесты, но из них складывается не только характер героини, но и внутренний сюжет ее состояния — очарование встречей, соблазн любовью, возможным счастьем и отказ от него, который сразу предопределен эмоциональной тональностью поведения. И каждый из репертуара этих жестов подсвечен разнообразными оттенками. К примеру, в роли Франчески, несмотря на драматичный исход встречи с Робертом, предрешенный чувством ли долга или боязнью греха, Стрип играет не тупую жертвенность, а ранимость, что гораздо труднее.

Роль Франчески, сыгранная в середине 90-х, стала контрапунктом той, что Мерил Стрип сыграла в 1978-м в фильме Роберта Бентона «Крамер против Крамера», героиня которого, в духе торжествовавшего тогда феминистского пафоса, уходила от мужа и сына ради чего-то «более важного», чем заботы по дому и уход за ребенком. Теперь актриса полностью «реабилитировала» скромную провинциальную домохозяйку, к которой как верная жена и мать четверых детей наверняка испытывает гораздо бóльшую симпатию, чем к активистке миссис Крамер.

Это не значит, что возраст диктует ей консервативное умонастроение, а «отклоняющиеся» героини приобретают неприятные черты. Мерил Стрип не играет «поверхность», напротив, она овнешляет самую нутряную суть своих женщин, которая неподвластна конъюнктуре меняющейся социальной моды.

В драме Стивена Долдри «Часы» (2002, по роману Майкла Каннингема, в основу которого лег эпизод из жизни писательницы Вирджинии Вулф), Мерил Стрип играет одну из трех женщин из трех времен и трех городов, так или иначе связанных с романом Вулф «Миссис Дэллоуэй» — нью-йоркскую редакторшу Клариссу Воган в 2001 году. Текстура фильма густо насыщена рифмующимися жестами героинь, за которыми стоит намек на несбывшуюся, но, может быть, настоящую жизнь. Ужас, однако, в том, что даже если возможность подлинного выбора и появляется, даже если этот выбор осуществляется по доброй воле, то в конце концов приходится признаться себе, что счастья все равно нет. «Я думала, что это лишь начало счастья, а это само счастье и было. Это был всего лишь миг», — говорит умная Кларисса, рефлектирующая каждый момент жизни. Кларисса, как дочь своего времени и своего класса, без особых проблем смогла открыто заявить о своей однополой ориентации, давно разошлась с бойфрендом (или мужем) Ричардом и теперь воспитывает дочь вместе с любовницей. Но именно она не просто читает роман о несчастливой героине книги Вулф: она есть ее воплощение, она мыслит ее словами и даже получила прозвище Миссис Дэллоуэй. И глядя на Мерил Стрип в этой роли, понимаешь, что, несмотря на вроде бы благополучное положение, в глубине души ее Кларисса, как каждая женщина (как писала в романе «Орландо» Вирджиния Вулф), о своем уме придерживается скромного мнения. И потому актриса будто иллюстрирует тезис писательницы — на мир смотрит как бы украдкой, искоса, как посторонний, как чужак. Кларисса словно вопрошает этот мир, ожидая ответа — правильно ли она поступила или нет. В трагической сцене с Ричардом, умирающим от смертельной болезни, ради

«Музыка сердца»

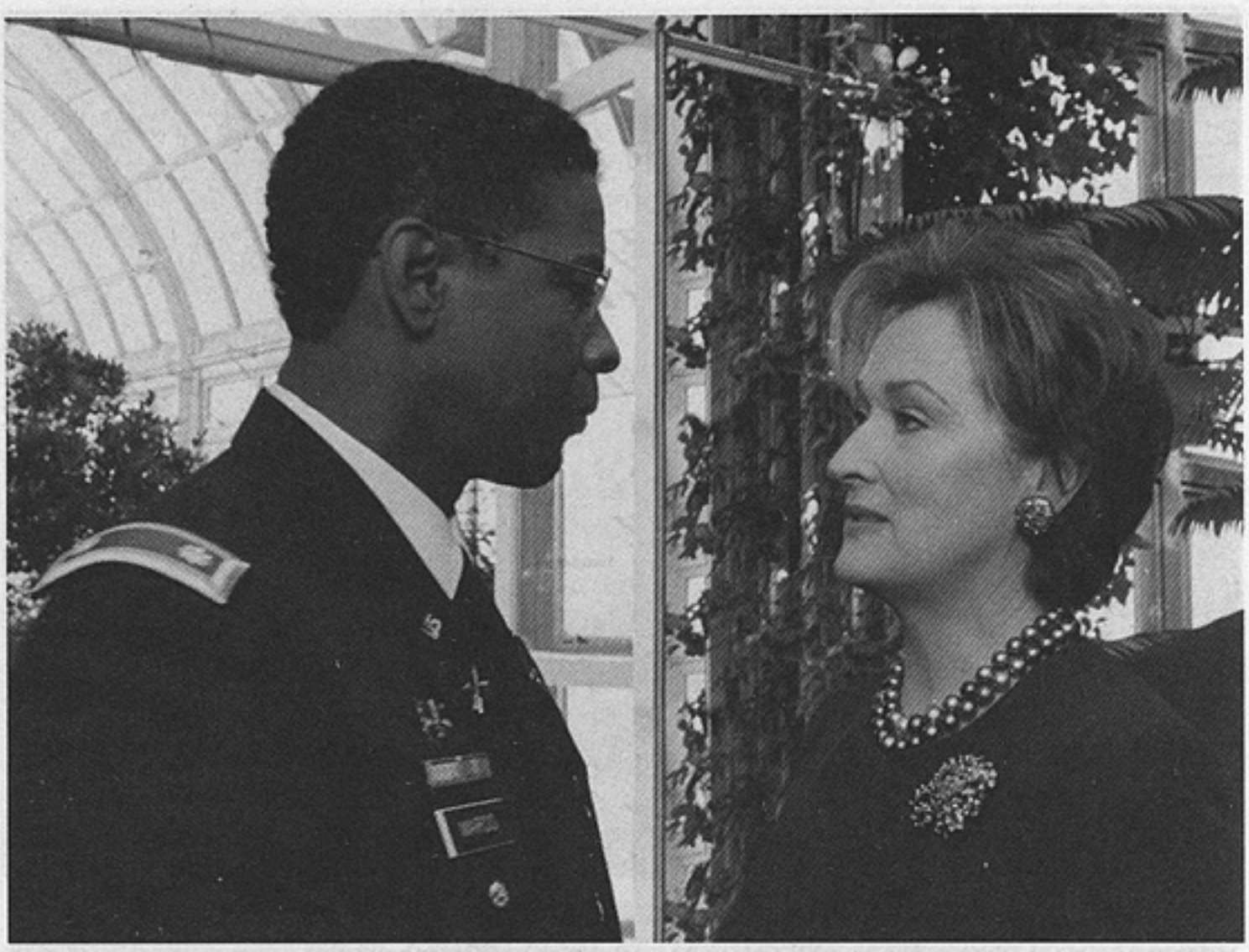
«Часы»

которого она устраивает вечеринку в честь присуждения ему престижной литературной премии, Кларисса, обсуждая с ним детали предстоящего события, устремляя взгляд в сторону, всматривается в прошлое. На самом деле она мучительно думает о другом — не она ли стала виновницей гибели их общего счастья, сделав свой выбор.

Играя в «Часах» с такими замечательными актрисами, как Николь Кидман и Джулианна Мур, Мерил Стрип, у которой гораздо меньше экранного времени и почти нет слов, невольно их переигрывает, как случается практически всякий раз, когда она участвует в фильме, даже играя роль второго плана. Так было и с «Маньчжурским кандидатом» (2004) Джонатана Демме, где она переиграла харизматичного Дензела Вашингтона, изобразив сущего монстра — воплощение беспредельного тщеславия и эгоистичной материнской любви к сыну, которого ее героиня Элеонор Шоу двигает в вице-президенты. Это дама, которая упивается своим умом, проецируя свои амбиции на безвольного отпрыска. С ее появлением в комнате или офисе сразу становится ясно, кто тут главный, и она же любуется собой, будто глядя на себя со стороны: ну, мол, какова? Когда эта элегантная женщина с безупречной прической и маникюром с хрустом грызет кусочки льда из стакана с кока-колой, в ней явственно проглядывает безжалостная хищница. Она любовно лелеет своего Реймонда, но острым глазом подмечает в нем досадные несовершенства — сальные волосы, неподходящий к костюму галстук, и видно, как эти мелочи ее просто-таки бесят. Недрогнувшей рукой Элеонор превращает сына в машину-убийцу и посылает его на смерть. Но актриса никогда не играет однoплановый характер или стопроцентно запрограммированную судьбу; она внезапно меняет ракурс — вводит в свою роль трагическую ноту, когда медленно обтирает тело своего обреченного на гибель сына влажной салфеткой, словно обмывая труп.

В Элеонор Шоу узнавали знаменитых женщин-политиков, называя Хиллари Клинтон, Маргарет Тэтчер и Мадлен Олбрайт, даже не замечая при этом, что между этими тремя нет ничего общего. Актрисе удалось сыграть некий инвариант женщины-политика, избежав при этом штампов и наделив свою героиню живыми чертами, что и рождало ощущение, будто она изображает конкретного человека, прототипа.

А Миранда Пристли из комедии «Дьявол носит Prada» (2006) напоминает Анну Уинтур, редакторшу нью-йоркского Vogue и одновременно всех ре-



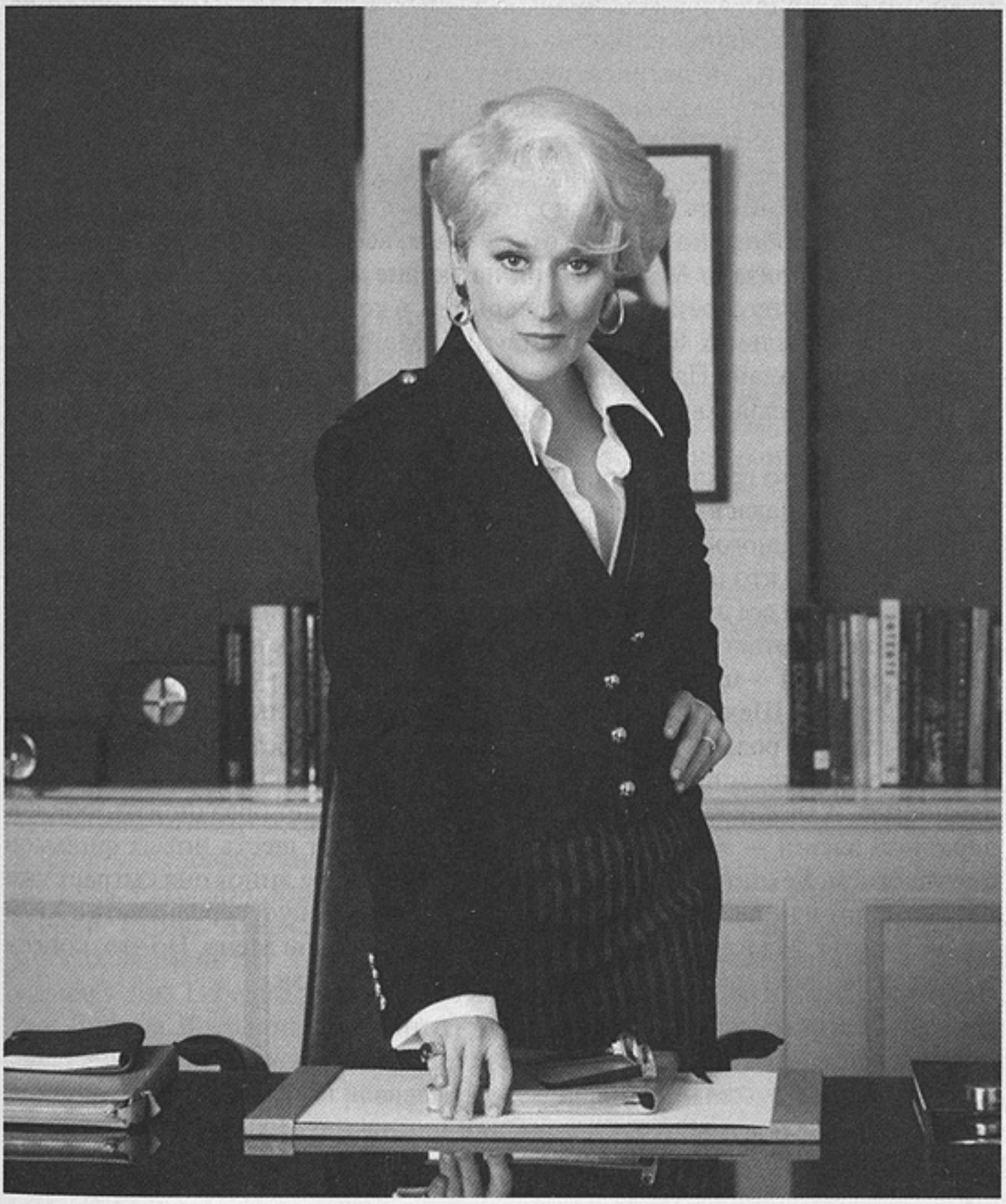
«Маньчжурский кандидат»

дакторш женских глянцевых журналов. Стрип намеренно наделяет Миранду ограниченным набором жестов и привычек, подчеркивая автоматизм, машинообразность ее протокольного «подиумного» поведения, за которым не видно реального человека. Стремительные проходы — не глядя по сторонам, с гримаской холодной брезгливости на лице, небрежное стряхивание шикарного пальто на рабочий стол ассистентки, оценивающий с отчужденным презрением взгляд — снизу вверх (именно с ног до головы — обувь точнее всего указывает на социальный статус). Миранда — сущая змея, перед которой каждый сотрудник чувствует себя кроликом. Но на самом деле она так же уязвима, как любая другая женщина.

Мерил Стрип слишком рано родилась, чтобы увязнуть в гламуре. Ее молодость пришлась на бурные 60-е, когда шик, лоск и лейбл были не в чести. В студенческие годы Мерил ходила в основном в комбинезонах. Как говорит ее подруга Сисси Спейсек: «Мы были настроены антигламурно; в то время все боролись за равноправие, и наша творческая жизнь подпитывалась социальной энергией». И сегодня Мерил Стрип, несмотря на свою внешность, прекрасно сохранившую молодость, не стала «лицом» какой-либо косметической или дизайнерской фирмы. Но это не значит, что психология женщины, посвятившей себя гламурному блеску, для нее тайна или же представляет собой нечто заведомо враждебное. Актриса уверена, что все страсти и чувства, все поползновения и желания, все помыслы и мечтания изначально таятся в наших душах, а актер тем и отличается от прочих людей, что умеет в нужный момент вытащить именно то свойство, которое необходимо. Когда рушится личная жизнь всевластной Миранды и она, забывшись, предстает перед своей юной ассистенткой Энди, «не надев лица», не наклеив ресниц, за которыми чувствует себя, как за броней, она выглядит заурядной беспомощной домохозяйкой, и глаза ее теплеют. В финальной сцене, после разговора с взбунтовавшейся ассистенткой, Миранда, сидя в машине, следит за убегающей девушкой, и на ее лице отражаются мимолетные чувства — удивление, понимание, видно, Миранда на миг вспомнила себя такой же юной и независимой, но тут же она берет себя в руки, лицо ее приобретает черты знакомой маски, и вот уже жесткая бизнесвумен властно отдает команду шоферу: «Поехали!»

Когда же Мерил Стрип играет другую интеллектуалку — Лизу Метцгер, еврейскую мамашу-психотерапевта в комедии «Лучшее время» (2005) Бена Ян-

гера, то специально «одомашнивает» ее с помощью слишком тесного костюма, в котором ее ладная фигура выглядит полнее, чем она есть, растрепывает волосы, чтобы лицо сделалось круглее (все эти детали Стрип придумала сама, потому что «в следующей жизни» хотела бы быть модельером и вообще отлично знает, что значит для актера костюм, грим и прическа). Как актриса Метода, она начинает с внешнего, чтобы потом оправдать каждую деталь образа. В этом фильме, например, выясняется, что научные знания Лизы носят характер абстрактный, а вот ее материнские чувства — очень даже реальный. Либеральные воззрения Лизы, до сих пор с легкостью оправдывавшей сексуальные приключения своей клиентки, оказавшейся возлюбленной ее сына Дэвида, вошли в противоречие с материнскими страхами. Тем более что она искренне полагает, что семейное счастье ее ребенок может найти только с женщиной одной с ним религии. То есть с иудаисткой, то есть с еврейкой. А блондинка Рафи, за милю видать, девушка англосаксонского происхождения. Лиза убеждена, что ее безвольному сыночку, привыкшему к опеке старших, нужна домовитая, воспитанная в крепких патриархальных традициях девушка. А от таких независимых нью-йоркских интеллектуалок вроде Рафи, чьи признания в сексуальных подвигах Лиза как профессионал-психотерапевт выслушивала с таким воодушевлением, в нормальной семье толку ждать не приходится. «Вкусно» играя колоритную героиню, Стрип тем не менее «потеснилась», освободив место своей партнерше Уме Турман, чтобы в результате



«Дьявол носит Prada»

вместе с ней вдвоем сыграть одну женщину, точнее, разные стороны одной универсальной женщины, в которой борются, но вынуждены как-то уживаться вместе любовница и мать.

В «Компаньонах» (2006) Роберта Олтмена все актеры-звезды всего лишь исполнители второстепенных ролей. Мерил Стрип играет певицу-кантри Иоланду Джонсон, которая выступает в шоу «Добрый друг прерий» вместе со своей сестрой. У нее почти нет слов, но характер героини — романтичной, доброй, слегка чокнутой и глубоко одинокой — актриса передает, во-первых, по-настоящему профессиональным и душевным пением, а во-вторых, конечно, жестами — то беспомощно переводя взгляд с одного из коллег на другого, то в припадке радостной нежности сжимая в объятиях дочь-дебютантку, то просто медленно расчесывая волосы и вспоминая про маму.

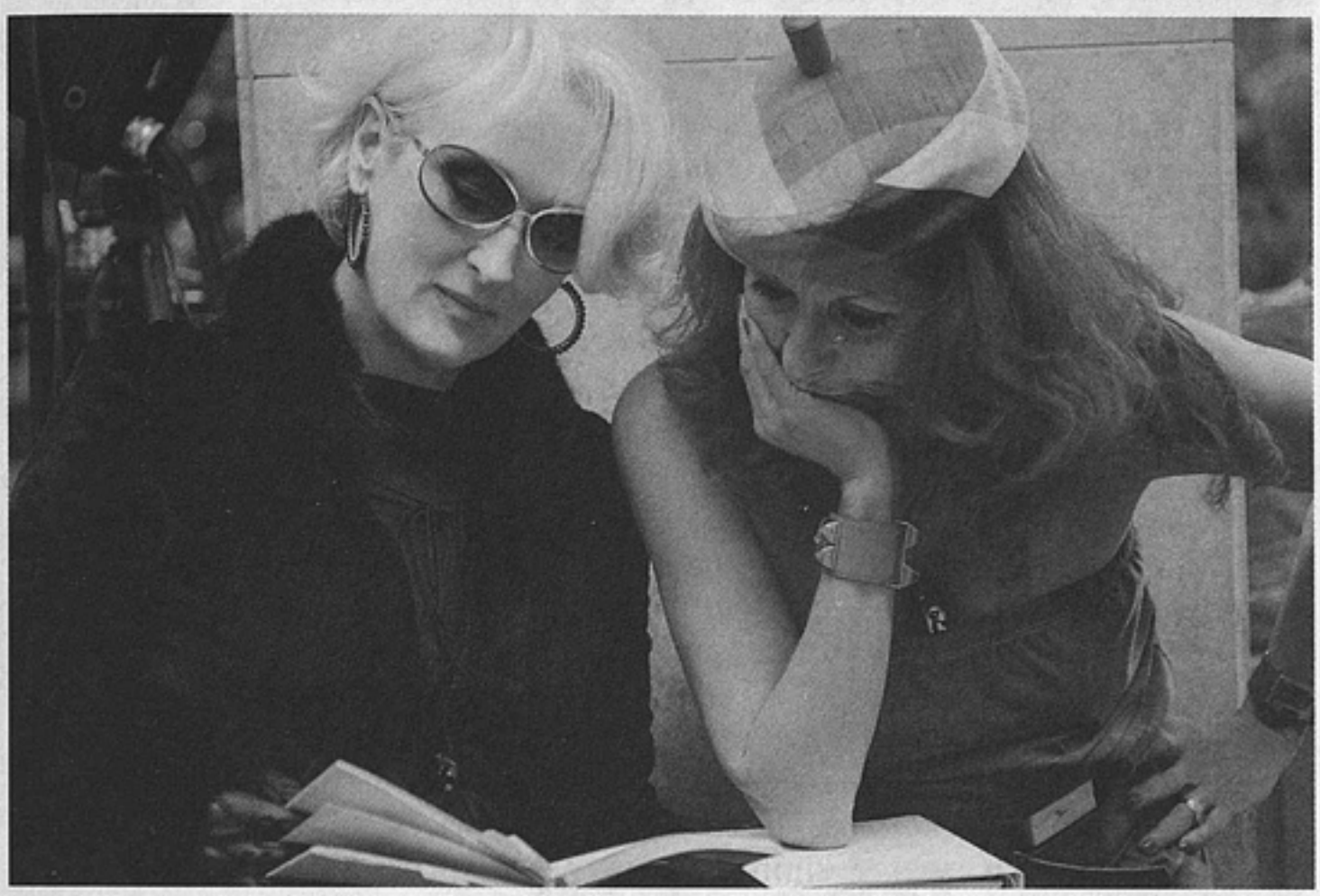
Как бы ни изощрялась Мерил Стрип, на все лады углубляя и разнообразя своих героинь последнего времени, приходится признать, что за прошедшие десять лет (а если исключить «Мосты округа Мэдисон», то и все пятнадцать) ей не удалось сыграть ничего сопоставимого с ролями в 70—80-х. В этом, разумеется, нет ее вины — ведь и никому другому в ее поколении американских актрис это не удалось. Просто таких ролей нет. У Мерил Стрип рекордное в истории количество номинаций на «Оскар» — тринадцать, и только два «Оскара» — за главную роль в «Выборе Софи» и за второстепенную в «Адаптации». Ее совершенство давно стало привычным, само собой разумеющимся и как бы не требующим поощрения. Увы, и не провоцирующим на то, чтобы писать сценарии специально для нее. Возможно, именно поэтому, глядя сегодня на Мерил Стрип на экране, отчетливо видишь, как великолепна и безупречна эта актриса, но из-за этого совершенства и пишут о ней крайне мало — ну что скажешь про идеал! И потому в прессе — одни лишь дежурные комплименты. Кроме того, когда дело касается кино, невольно думаешь, что как ни прекрасна эта актриса, но гениальной ее не назовешь: ее решения и реакции всегда абсолютно точны и экспрессивны, всегда детализированны и подробны, но вместе с этим — увы, всегда предсказуемы. Неожиданности, сюрприза от Мерил Стрип на экране мы вряд ли дождемся. Если в первую половину своей экранной карьеры, в конце славной эпохи «нового Голливуда» в фильмах Фреда Циннемана, Майкла Чимино, Вуди Аллена, Карела Рейша, Алана Пакулы, Роберта Бентона, ее воспринимали как чудо, то теперь она заняла почетную, но унылую, неактивированную нишу «живой легенды».

Есть какая-то грустная ирония в том, что название фильма, с которого практически началась эта вторая часть кинокарьеры Мерил Стрип, было изменено с «артхаусного» «50 скрипок» на пошловатое «Музыка сердца», про сам фильм уже мало кто помнит, а его постановщика знают сегодня как режиссера «Криков». И все это проблемы не самой актрисы, а кино. К счастью, Стрип интенсивно работает в театре. Жаль, что этих работ я, к примеру, не видела, а вместе со мной — целая армия кинозрителей. В театре у нее всегда найдется место в пьесе Шекспира или Теннесси Уильямса. А нынешним летом она сыграла главную роль в брехтовской «Мамаше Кураж». Вот тут ее действительно трудно себе представить, и это наверняка было если не чудом, то неожиданностью. А между тем в 2007 году Мерил Стрип будет праздновать юбилей экранной жизни — тридцать лет, на экраны выйдут шесть новых фильмов с ее участием. Ее статус повысится: в картине «Первое лицо» она сыграет уже не сенаторшу и не редакторшу, а президента. Ее вновь будут сравнивать с Хиллари Клинтон, Маргарет Тэтчер, а может быть, с Голдой Меир. Но это, конечно, будет не Брехт, не Шекспир и не Теннесси Уильямс.

МЕРИЛ СТРИП:

«У моды нет памяти»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ МИШЕЛЬ РЕБИШОН



«Дьявол носит Prada»

Мишель Ребишон. Когда вам предложили роль в фильме «Дьявол носит Prada», вы, кажется, некоторое время сомневались...

Мерил Стрип. По правде говоря, первый вариант сценария был скорее похож на изложение намерений — в нем делался акцент на то, что фильм не будет следовать букве книги, что он будет более нюансированным, психологически изощренным. Разумеется, я прочитала роман и была заинтересована образом Миранды. Но, сохранив главную интригу, автор сценария Элин Брош Маккенна и режиссер Дэвид Фрэнкел оставили за мной право самой разрабатывать роль, внося в нее, с их одобрения, мои собственные идеи, мое отношение к абсолютно безумному миру моды и прессы. Мне было разрешено предложить свое ви́дение образа Миранды.

Мишель Ребишон. И кто она такая, эта женщина?

Мерил Стрип. В первую очередь она глава фирмы. Стремится к совершенству, многого требует от других людей, но столь же требовательна к себе. Не думаю, что в личной жизни она счастлива, и мне хотелось бы, чтобы зритель увидел за несгибаемой личностью, несущей бремя огромной ответственности, человечность. Человеческие слабости.

Мишель Ребишон. Как вы вживались в сложный характер Миранды?

Мерил Стрип. Я мысленно представила ее себе. Моя Миранда соединяет многих знаменитых личностей — Полли Мелен, занимающуюся газетами и модой, Лиз Тиберис, возглавлявшую Harper's Bazaar, такую народную икону, как Дайана Врееланд, знаменитую «платиновую манекенщицу» Кармен Делл'Орефайс. Эти женщины, олицетворяющие моду, сами не следуют ей. Они проходят сквозь нее, они навязывают ее другим. Они выбирают свой имидж, свой стиль вне всяких тенденций и не меняются вместе с изменениями моды. Когда они где-то появляются, их тотчас узнают. Поэтому я выбрала для

героини короткую стрижку и белый цвет волос. Нечто элегантное и достойное, заметное на первом уровне восприятия. Студии были в замешательстве. Но вместе с режиссером и сценаристкой мы настояли на своем, думая о том, как поступила бы Миранда. У нас был одинаковый взгляд на личность героини, а это весьма стимулирует работу. Затем начались пробы костюмов, они продолжались три с половиной недели, то есть заняли больше времени, чем репетиции. Мы выбрали строгий и элегантный гардероб в черно-белых тонах, иногда с украшениями и драгоценностями. Для меня, ненавидящей тряпки — кстати, меня часто кололи булавки, застрявшие в этой одежде *(смеется)*, — этот процесс выбора и примерки костюмов был сущей пыткой.

Мишель Ребишон. А как шла ваша внутренняя никому не видимая работа над ролью?

Мерил Стрип. Я не занималась поисками образа в прямом смысле слова. Я знаю, что такое ощущать свое могущество, власть — видеть, как реагируют на тебя люди. Мне важно было обратить внимание на то, с каким подозрением, даже презрением и осуждением общество — особенно в Америке — относится к преуспевающей женщине. Я думала о Марте Стюарт, добившейся огромных успехов в дизайнерском бизнесе и посаженной за решетку по недоказанному обвинению, о Хиллари Клинтон, об Анне Уинтур, возглавлявшей американский Vogue, чья судьба вдохновила автора книги и фильма, — я думала, как им трудно бороться за место под солнцем. Если бы мужчина действовал, как Миранда, на это не обратили бы внимания, это было бы нормально. Нашей стране нужна женщина-президент, чтобы покончить с предрассудками относительно женщин, которые занимают важные посты!

Мишель Ребишон. Считаете ли вы, актриса, что режиссер, продюсер, студия являются вашими хозяевами?

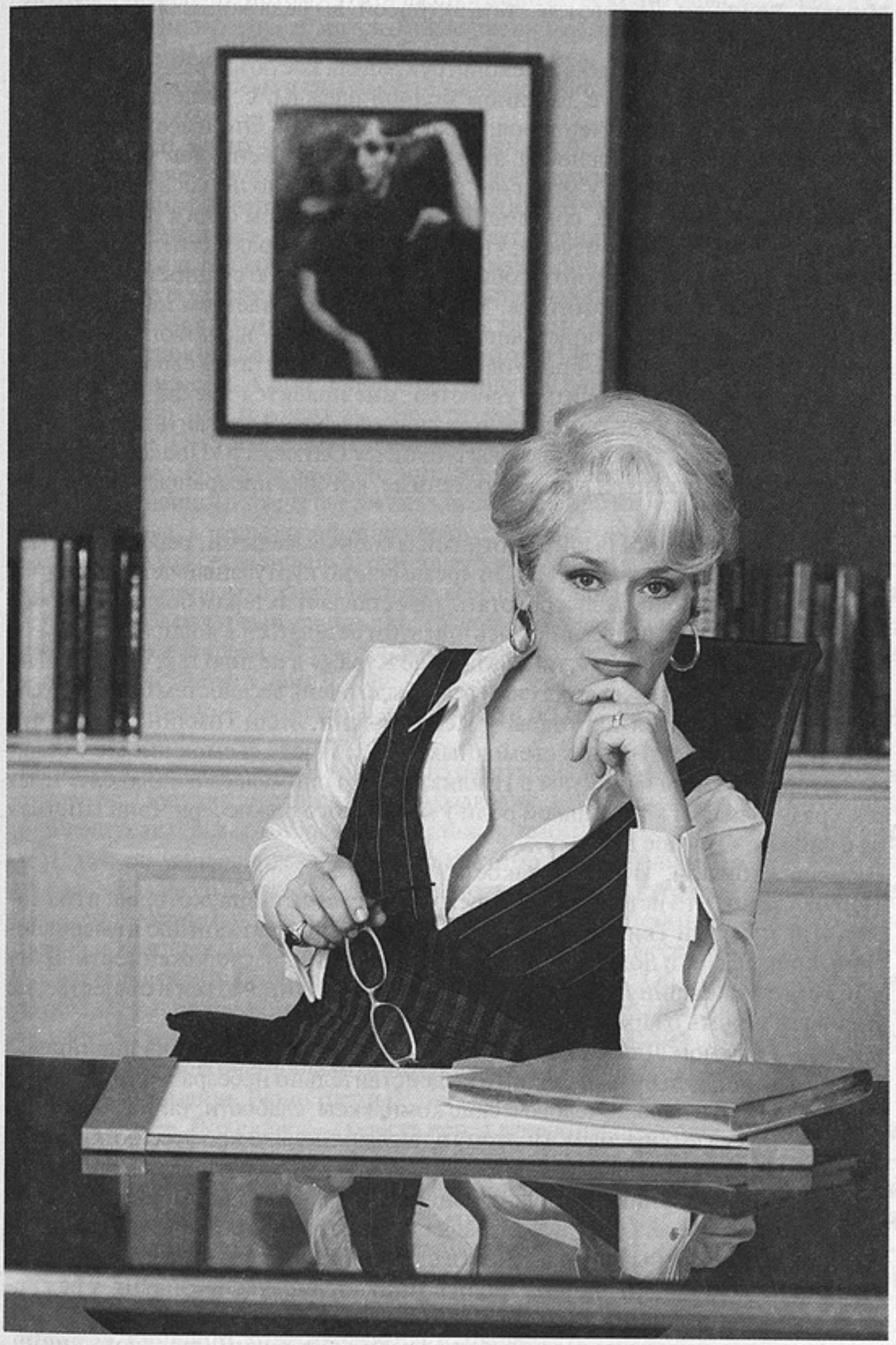
Мерил Стрип *(смеется)*. Нет. У актеров уникальное положение. Они думают, что боссы — это они. Мы делаем, что хотим, с любым человеком, и когда начинает работать камера, мы сами себе хозяева. Других хозяев нет. К тому же я старая, уязвимая женщина, своего рода серый кардинал *(произносит по-французски «éminence grise»)*, которому никто не имеет права делать замечания.

Мишель Ребишон. Забавно видеть вас в роли сухаря, который грубит всем вокруг или швыряет манто на стол ассистентки. Вам нравилось это делать?

Мерил Стрип. Как ни парадоксально, не очень. Конечно, мне нравилось не повышать голос (ведь чтобы добиться послушания от подчиненных, кричать не надо), подчеркивая незыблемость указаний кратким: «И это всё». Вопреки моей привычке общаться в перерывах с коллегами, шутить, я предпочитала держаться на расстоянии от моих партнеров на площадке — Энни Хэтауэй и Эмили Блант, — чтобы тем самым им помочь. Я возводила между мной и ими барьеры, чтобы в перерывах остаться в состоянии эмоционального напряжения, которое существовало между нашими героинями во время съемки. Это помогло избежать разрывов, перепадов в ритме, в интонациях. Я продолжала оставаться врединой, выходя из кадра. *(Смеется.)* Это происходило еще из-за того, что мне приходилось носить туфли с десятисантиметровым каблуком, отчего я очень страдала, — я ведь еще не совсем в порядке после перенесенной операции на колене. Когда разочаровываешься во всех, то оказываешься в одиночестве — в своем углу.

Мишель Ребишон. Чему вы научились, играя эту роль?

Мерил Стрип. Я открыла мир моды, я осознала экономическое, социологическое и даже политическое влияние, которое имеет этот мир на всех нас. Это бизнес, промышленность, ворочающая огромными деньгами. Мода вмешивается в нашу жизнь, оказывает воздействие на личность каждого. Меня пугает, насколько она способна изменить наше поведение: она порождает ложные потребности, толкая на покупку все новой и новой одежды и аксессуаров — покупку, которая в сущности означает покупку своего статута, статуса другой личности. В «крутых» очках и с модной сумочкой в руке мы начинаем походить на звезду. Просто поразительно!



«Дьявол носит Prada»

В жизни я никогда не смогла бы заниматься тем, чем занимается Миранда, это собачья профессия. Играть каждую неделю перед многочисленными зрителями в такой трудной пьесе, как «Мамаша Кураж» Брехта, не идет ни в какое сравнение с тем, что переживают женщины-редакторши главных модных журналов. Спектакль — это просто удовольствие, прогулка по парку! Обладание сотней платьев, сумочек, поясов, косметических принадлежностей, которые доставляют моей героине ежедневно, свело бы меня с ума! Тем лучше, если некоторые выдерживают такой ежедневный шок. Я бы раздавала все эти вещи бедным. Кстати, именно так мы и поступили по окончании съемок: мы продали все сшитые для фильма платья, а вырученные средства пошли на оказание помощи жертвам урагана «Катрина».

Мишель Ребишон. До того как стать актрисой, вы ведь занимались созданием костюмов...

Мерил Стрип. Да, я изучала и реконструировала костюмы разных эпох. Это ничего общего не имеет с дизайном модной одежды. С помощью костюма учишься понимать характер героя, характер времени. Это имеет отношение и к истории, и к повседневности, это куда более интересно, чем то, чем занимается индустрия моды. У моды нет памяти. Невольно попав в орбиту мира моды, я заметила, что мы, современные люди, обо всем судим по внешнему виду. Но вы, вероятно, замечали, что люди часто выбирают себе тот или иной стиль одежды скорее для того, чтобы скрыть подлинную сущность своей личности, чем выявить, обнажить ее. Мы наряжаемся, надеваем маски, костюмом отгораживаемся от окружающих, защищаемся от их любопытных глаз. Модницы стремятся с помощью одежды скрыть недостатки своей фигуры — своей природы. Я предпочитаю удобство, мне нравится пускай и старомодная, но не бьющая в глаза, не рассчитанная на эффект элегантность.

Мишель Ребишон. До «Дьявола» вы снялись у Олтмена в «Последнем шоу», где играли певицу кантри в радиопрограмме, которая прекращает свое существование.

Мерил Стрип. Съемки были короткими и очень веселыми, работа с Олтменом — настоящее удовольствие. Он чрезвычайно куртуазный человек, с ним очень приятно и общаться, и работать, он оставляет актерам большую свободу. Я играла певицу, я пела, стараясь при этом оставаться в роли, а не быть собой: ни в «Последнем шоу», ни в «Мамаше Кураж» я не пою так, как у себя на кухне или в ванной. На съемках нам всем было очень весело, тем более что собрались старые друзья-партнеры — Кевин Кляйн, Лили Томлин. Жалко, что работа заняла только девять съемочных дней... После съемок вместе с семьей я отправилась на каникулы в Италию, потом снималась в «Дьяволе» и затем сразу перешла к маленькой роли у китайского режиссера Чэнь Шичжэна в фильме «Темное дело».

Мишель Ребишон. И что это такое?

Мерил Стрип. Это история блестящего молодого китайца, который в год событий на площади Тяньаньмынь (1989) приезжает изучать химию в американский университет и попадает в атмосферу изоляции, настороженности. Я играю богатую женщину, которая помогает ему адаптироваться в обществе, не умеющем ценить одаренных людей, то есть играю наставницу.

Мишель Ребишон. Для многих молодых актрис вы тоже стали наставницей...

Мерил Стрип. Большое спасибо! Мне действительно небезразличны талантливые люди, да и вообще человеческие комплексы, слабости, тайны — все, что делает человека интересным. Поэтому я так люблю свою профессию. Она позволяет мне познать, что скрывается за тем, что мы видим... Я получила драгоценный шанс проникать в жизнь женщин, которые делают меня лучше, чем я есть на самом деле. *(Смеется.)* Правда, я не делаю это сама, я жду режиссеров, которые уверены в правильности своих решений, своих взглядов на вещи. Это не мешает нам спорить. Если возникает дискуссия, значит, у режиссера есть точное понимание того, что он собирается делать. Режиссеры, которые соглашаются не раздумывая со всеми актерскими предложениями, меня пугают. Это значит, что они слабые люди. Если сценарий нравится, то все, что затем происходит на съемочной площадке, — это своего рода алхимия, тончайшее взаимодействие между актером, режиссером и героем (или героиней).

Мишель Ребишон. Вам часто приходилось играть драматические роли. Как вы себя чувствовали по окончании работы?

Мерил Стрип. Страданий я не испытывала... Знаете, когда в «Мамаше Кураж» моя героиня проходит через очень тяжелые испытания, я замечаю, что в сценах наибольшего драматизма, когда я играю подлинное отчаяние, я чувствую себя поразительно живой. Переживание не замыкается на мне, не обрывается: я его «выдавливаю» из себя и передаю зрителю. Я — вектор эмоций. Я — приводной ремень в трансмиссии. Если всё остановится и замкнется на мне,

это будет печально, потому что окажется лишено всякого смысла, перестанет быть интересным, я превращусь в шизофреничку, которая, как многие, изнемогает от сомнений. Что, возможно, как раз сейчас и происходит. *(Смеется.)*

Мишель Ребишон. Вы испытываете удовольствие, периодически возвращаясь на сцену?

Мерил Стрип. Театр — жизненная необходимость, сцена требует иной концентрации сил, чем на съемочной площадке, когда снимаешься то тут, то там. Сценическое существование — полное погружение. Я часто играла в Народном театре «Вишневый сад», «Чайку» Чехова, «Укрощение строптивой» Шекспира, а теперь играю Брехта. Роль мамаши Кураж приносит мне удовлетворение. Огромное со всех точек зрения — интеллектуальной, политической, духовной. Эта пьеса — разумный ответ на воинственный характер нашей эпохи, и я играю героиню со всей яростью, на которую не способна где-то еще.

Мишель Ребишон. А пресловутое брехтовское очуждение?

Мерил Стрип. Как вам сказать... Брехт теоретизировал по поводу того, как играть Брехта. Он требовал не заискивать перед публикой, не сопереживать своему герою. Но его теории интересуют меня меньше, чем то, как написана пьеса. В конечном-то счете ее и нельзя сыграть иначе, чем он хотел. Ко многим событиям, которые происходят вокруг нас, мы относимся отчужденно, безразлично, нам всегда нужно что-то такое, что нас потрясло бы, задело, что дало бы повод поразмышлять. Больше всего мне нравится, что наша «Мамаша Кураж» — бесплатный спектакль. *(Чтобы достать билеты, люди стоят по шесть часов в очереди.)* В том же формате я продюсировала спектакль «Мост и туннель» в Театре Сары Джонс.

Мишель Ребишон. Ваши дети решили идти по вашим стопам. Какие советы вы им давали?

Мерил Стрип. Никаких. Я тоже долго раздумывала, прежде чем решила стать актрисой. Получив диплом в Вассар-колледже, имеющем хорошую репутацию в области актерского образования, после занятий в драматической школе и Йельском университете, имея уже некоторый театральный опыт, я все же продолжала раздумывать. Я считала, что, возможно, актерская профессия не для меня. Актеры — люди неуверенные в себе, их постоянно одолевают сомнения и комплексы, поскольку, согласитесь, эта профессия — действительно весьма странный способ зарабатывать на жизнь. Об этом я и говорила своим детям, подчеркивая, какая это трудная работа, лишающая возможности вести нормальную жизнь... *(Смеется.)* Но они сделали свой выбор, и я его уважаю, ибо они очень талантливы, каждый по-своему.

Мишель Ребишон. Ваши планы?

Мерил Стрип. Вот сейчас — поесть перед вечерним представлением, я играю до полуночи. Возвращаясь домой, ужинаю, смотрю «Новости» по телевидению, от которых просто дурею, а так как еще немного напряжена, дожидаюсь трех часов, чтобы уснуть. Я играю «Кураж» с 8 августа до 3 сентября. А потом поеду во Францию на премьеру «Дьявол носит Prada» на фестивале в Довиле. Попутно обсуждаю два-три новых проекта. Надеюсь сняться у Колин Серро в «Хаосе», римейке, который она хочет делать в Америке.

Мишель Ребишон. Критика вас часто ругала?

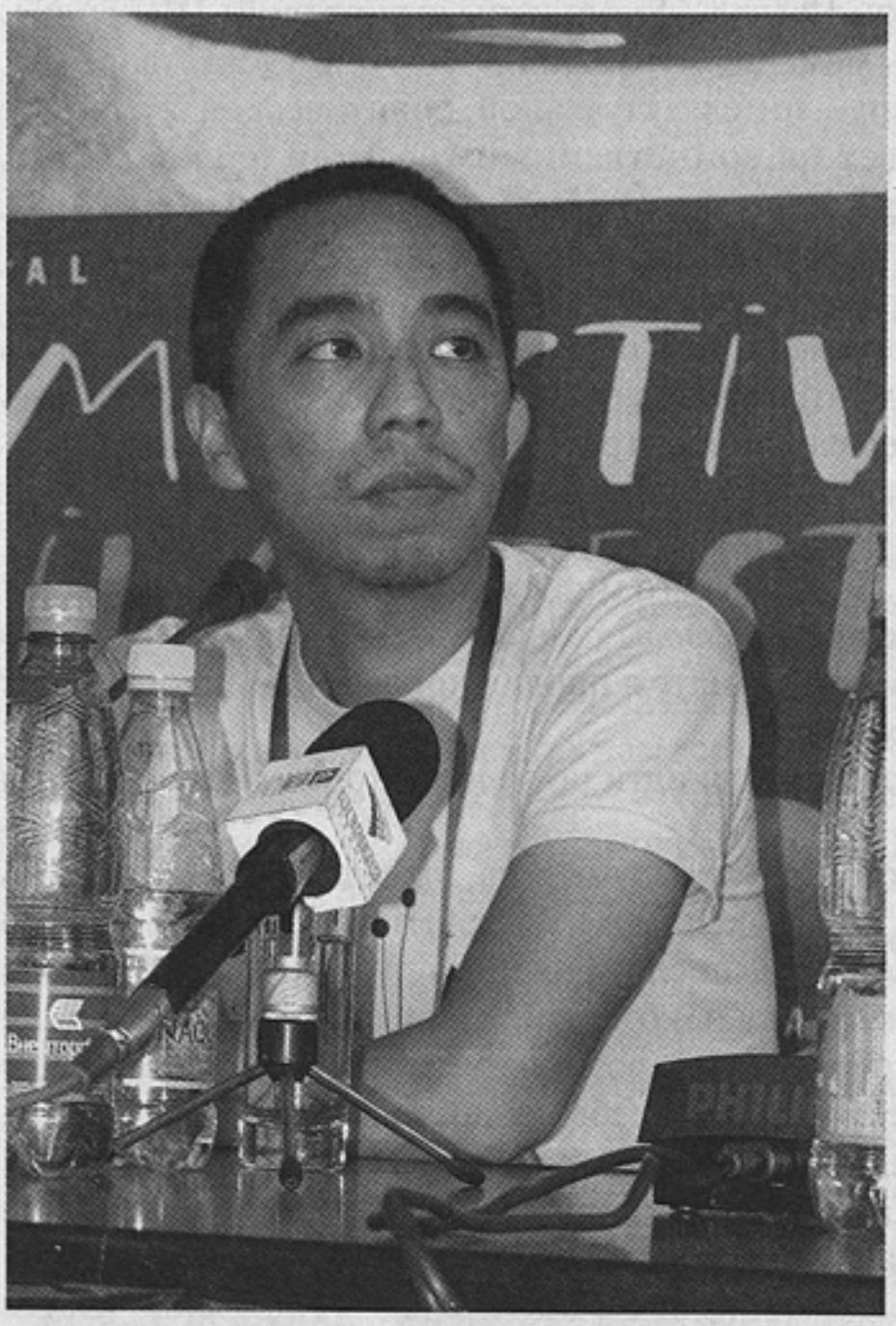
Мерил Стрип. Еще как! «Она слишком хороша в этой роли» или: «И опять она говорит с акцентом!» В любом случае, какая бы ни была критика, она не помогает, она ничему не служит. Главное — продолжать, добиваться, чтобы предлагали хорошие роли, и думать про себя, что в голливудской системе, в которой мне приходится жить — даже когда я дистанцировалась от нее, — я никогда не подставляла свою семью и никогда не жила в Лос-Анджелесе. Я пользуюсь невероятным шансом, продолжая работать в свои пятьдесят семь лет. Поверьте, это настоящее чудо! *(Смеется.)*

Studio, 2006, № 227, octobre

Перевод с французского А.Брагинского

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Благословленный джунглями



Апхичатпхонг Вирасетакун

Тайский режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун был убежден, что все русские по натуре своей сумрачны и депрессивны. Насмотрелся Тарковского. Посещение Владивостока убедило его: не прав. Наш разговор (точнее, несколько диалогов, растянувшихся на три дня) состоялся во время кинофестиваля «Меридианы Тихого», в жюри которого он входил. Из Приморья Вирасетакун отправлялся в Италию. Новый фильм режиссера «Синдромы и век» был отобран для участия в конкурсной программе Венецианского фестиваля.

В жизни Апхичатпхонг на удивление тих и застенчив. От автора такого класса ожидаешь пафоса и апломба. Он остается самим собой — добродушным, покладистым, открытым к общению: «Я скромный человек, совершенно лишенный миссионерских амбиций. Кино дает мне возможность высказаться, по-настоящему раскрыть самого себя. Меня пугает публичность, необходимость встречаться с аудиторией лицом к лицу. Вот почему режиссура представляется мне наиболее комфортным способом самовыражения. Съемки фильма — самый прекрасный вид деятельности. Процесс для меня даже важнее, чем результат». На хамский вопрос репортера: «Не хотели бы тайские киношники переменить свои имена, чтоб их удобнее было произносить европейцам?», Апхичатпхонг отвечает с дружелюбной, почти виноватой улыбкой: «А вы бы хотели переиначить свое?»

Вирасетакун — первый независимый режиссер, сумевший выдержать прессинг студийной системы. «Положение дел в тайском кинематографе определяют пара-тройка больших студий, режиссер, мечтающий состояться, обязан пройти через их жернова. Я поступил иначе, основал собственную компанию KICK-THEMACHINE. Независимому кинематографисту приходится полагаться только на свои силы, самому искать средства для осуществления замыслов. Чаще всего — за границей».

Российские критики, писавшие о его каннском триумфе — фильме «Тропическая лихорадка», высоко оценивали работу постановщика. Но видели

в ней образчик азиатского примитива. Вот, мол, появился в далекой стране диковатый самородок-недоучка. Что видит — о том и поет. Апхичатпхонг, однако, весьма образованный человек. Изучал архитектуру в Таиланде. Кинематограф — в киношколе Чикагского института искусств.

Возможно, именно знакомство с работами американских «параллельщиков» натолкнуло Вирасетакуна на мысль об «открытом фильме». Автор спускает зрителя с «короткого поводка», наделяет привилегией отбирать значимые детали, выстраивать взаимосвязи, интерпретировать частности. Кто-то замечает собаку, кто-то — девушку, кто-то — автомобиль. При этом любая экранная мелочь остается результатом режиссерской селекции. И собака, и девушка, и машина возникли в кадре по дозволению автора. «Меня привлекают «открытые» фильмы. Когда я снимаю кино, пытаюсь быть ненавязчивым, не слишком давить на зрителя», — говорит он.

Простота его лент обманчива: противится стандартам критического восприятия. Потому рецензенты то и дело сбиваются на простой пересказ. Описывают то, что смогли разглядеть и запомнить. Создавая, в сущности, собственный фильм (на бумаге). В каждой из работ Апхичатпхонга смыслообразующим элементом оказывается игра. Даже в (как бы) «неигровой» картине «Таинственный некто в полдень».

Что, собственно, происходит в фильмах Вирасетакуна? «Таинственный некто» — мозаика из монологов множества людей, каждый, кто попадает в кадр, пробует на свой лад рассказать одну и ту же историю. Получается забавная нелепица: нестыковка за нестыковкой. В фильме «Благословенно ваш» титры появляются только на сорок пятой минуте, разрезая его на две равные половинки. Некий неразговорчивый парень идет на прием к врачу. Потом в компании местных женщин отправляется на пикник в ближние джунгли. Лишь под конец картины понимаешь, что этот «немой» — нелегальный иммигрант из Бирмы, отчасти альфонс, использующий благосклонность тайских женщин в корыстных целях. В финале же все персонажи, забыв про свои заботы, про суету, погружаются в сладкую дрему, в блаженное состояние безмятежности, непротивления миру. «Тропическая лихорадка» также состоит из двух половинок. Но на сей раз каждая из новелл автономна. В первой — паренек из деревни и молодой солдат проводят досуг вдвоем. Они почти неразлучны. Поездки в город, прогулки по живописной округе, дружеский треп (или слова любви?). И только. Другая новелла более драматична. Солдат, заблудившийся в джунглях, похоже, теряет разум. Ему грезится нагая фигура (лесной дух, призрак, оборотень?). Парень гонится за фантомом, преследует его с животной яростью, с маниакальной страстью.

Последний фильм Вирасетакуна — «Синдромы и век» — завершает его «Трилогию джунглей». Это рассказ о родителях, о том времени, когда сам автор еще не появился на свет. «Я не хотел делать «исторический фильм». Люди в кадре одеты так же, как мы с вами. Тем не менее в самом способе повествования, в структуре картины заложена мысль о несходстве времен. Я не стремился воссоздавать прошлое. Хотел передать идею движения. От прошлого к настоящему. В будущее».

Сергей Анашкин. Как переводится ваше имя?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Апхичатпхонг по-тайски — «хороший сын». Есть ли русский аналог?

Сергей Анашкин. Честно сказать, не припомню. Вы и в самом деле показали себя благодарным сыном. Свой новый фильм «Синдромы и век» посвятили родителям.

Апхичатпхонг Вирасетакун. Посвящение родителям стоит и в титрах моей ранней картины «Некто таинственный в полдень». «Синдромы и век» — дань уважения матери и отцу. Оба — врачи, практикующие в маленьком городке на севере Таиланда. В этой картине нет ни всплесков насилия, ни резких

«Благословенно ваш»

конфликтов, никакого подвоха. Она напоминает мне дерево: повествование разветвляется на две равноправные части. Первая — о моей маме, вторая — об отце. Структура во многом сходна с конструкцией «Тропической лихорадки». Но этот фильм совсем другой по тональности. Не такой исповедальный, как «Лихорадка».

Сергей Анашкин. Вы получили архитектурное образование. Помогает ли оно режиссеру?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Решение изучать архитектуру было для меня вынужденным, компромиссным. Профессия кинорежиссера не считалась в Таиланде престижной, не могла обеспечить достаток. Позже мне пришлось испытать все трудности на собственной шкуре. *(Смеется.)* Но должен сказать, что опыт архитектора — хорошее подспорье в режиссерском ремесле. Развивает умение мыслить структурно. Архитектура, как и кино, имеет дело с пространством, с взаимодействием его элементов. У нее — собственный язык, свои выразительные средства. Их можно соотнести с логикой других визуальных искусств, к примеру — кинематографа. Я всегда хотел делать фильмы. Но в начале 1990-х осуществление моей мечты казалось почти невозможным. Независимый кинематографист в те времена не был бы понят и принят в Таиланде.

Сергей Анашкин. Почему вы поехали учиться в Америку, а не в Европу?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я мечтал стать режиссером, но еще не решил, какого рода картины хотел бы снимать. И я подумал: США — страна с большими традициями, здесь сосуществуют мейнстрим, независимое и «параллельное» кино. Конечно же, я ценю европейцев. Но для изучения экспериментального направления лучшее место, чем киношкола при Чикагском институте искусств, найти попросту невозможно. К слову, оператор, с которым я постоянно работаю, учился во ВГИКе, в Москве.

Сергей Анашкин. Кто из американских «параллельщиков» оказался вам наиболее близок?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Йонас Мекас, Брюс Бейли, Майя Дерен, Энди Уорхол.

Сергей Анашкин. Майя Дерен великолепна, она умела синтезировать в кадре магическую, сновидческую реальность...

Апхичатпхонг Вирасетакун. В моем новом фильме есть небольшой фрагмент — своеобразный трибьют, посвящение Майе Дерен.

Сергей Анашкин. Работу в кино вы совмещаете с практикой видеоарта. Просто ли усидеть на двух стульях?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я начал заниматься видеоартом сразу после возвращения в Таиланд. В 1997 году, если не ошибаюсь. Хотел сделать фильм на пленке, но проект не нашел поддержки. Вот и пришлось взяться за видео. Четкой границы между видеоартом и экспериментальным кино для меня лично не существует. Конечно, у каждого из этих видов искусств есть особенности, присущие только ему. Но сходства между ними все-таки больше, чем несовпадений. Еще я пробую писать прозу, занимаюсь живописью. Не все выходит идеально.

Сергей Анашкин. Ваш первый полнометражный фильм сделан на стыке жанров. Знаю, что он получал призы на «неигровых» фестивалях. Но для меня «Таинственный некто в полдень» — пример игрового кино (во всех смыслах многозначного слова). В каждом из ваших фильмов есть элемент игры. В данном случае — с инерцией повествования. Как вы набрели на такую идею?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я задумал картину еще в США. Снимал отдельными кусками. Появлялись деньги — включалась камера. Сюжет позволял, ведь повествование было нелинейным, дробным, разветвляющимся. В художественном музее Чикаго я увидел «игрушку» сюрреалистов. Один из них рисовал что-то у кромки листа. Бумагу заворачивали (так, чтобы не было видно начального изображения). В дело вступал второй, а за ним — третий.

«Синдромы и век»

«Тропическая лихорадка»

Когда лист распрямляли, фрагменты рисунка «монтировались» и возникала диковинная, парадоксальная картинка.

Сергей Анашкин. В детстве мы играли в «чепуху». Сходная забава. Только в ней стыковались не картинки, а слова. Сюжет вашего фильма скроен подобным образом. «Таинственный некто» — об иллюзорности повествовательных техник, о том, как фабула — вопреки обыденной логике — воспроизводит саму себя. В вашем следующем фильме — «Благословенно ваш» — зрителю подготовлен очередной сюрприз: титры появляются лишь на сорок пятой минуте. Где искать ключ к этому ребусу?

Апхичатпхонг Вирасетакун. В моем ощущении логики этого фильма. Сначала титры стояли там, где им и положено быть. Но что-то меня смущало. Вклеили их в середину — сработало.

Сергей Анашкин. Да, работает как остраняющий прием. Он расчленяет фильм на две автономные половины, подчеркивает соизмеримость «запечатленного времени» и хронометража картины, укрепляет ощущение соприсутствия. Идея репортажности изначально входила в ваш замысел или возникла во время съемок?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я с самого начала думал о реальном времени.

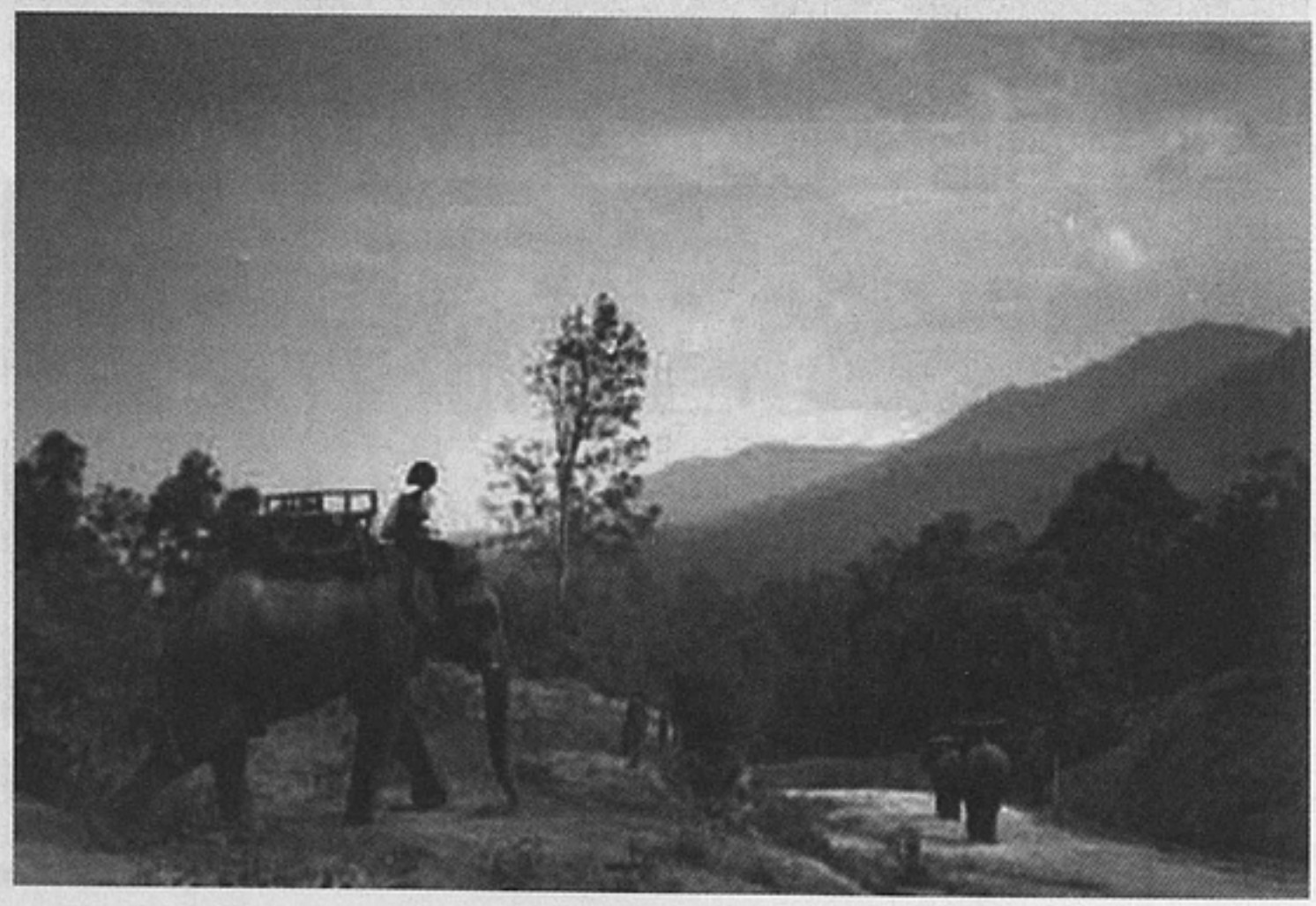
Сергей Анашкин. Вы обычно снимаете непрофессиональных актеров. Но в кадре они достаточно органичны. В фильме «Благословенно ваш» есть откровенная сексуальная сцена. Как вам удалось раскрепостить «натурщиков»?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Я стремлюсь к максимальной естественности. Все, что в кадре исходит от актеров, — изначально присуще им самим. Для меня важно не ошибиться в тех, с кем собираюсь работать. Поэтому я никогда не жалею времени на кастинг. Перед съемками эротической сцены было устроено что-то вроде сеанса психотерапии. Пробовал объяснить, что делаю не порнуху, а просто фильм. Сам я ничего не имею против порнографии. Скажу больше: я порно люблю.

Сергей Анашкин. В титрах комедии «Приключения железной киски» стоят имена двух постановщиков. Какова степень вашего участия?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Идея принадлежала моему товарищу. Он играет в фильме главную роль[1]. Он пытался реализовать свой замысел самостоятельно, но это ему не удалось. Я решил помочь и включился в проект. Тогда дело наконец-то сдвинулось с мертвой точки. Наверное, сработала моя репутация. В Таиланде подумали: фильм-то, похоже, стоящий. Я предложил пе-

[1] Гротескного трансвистита-супермена.



«Таинственный некто в полдень»

«Мирские желания»

ренести действие в прошлое. Сделать картину в стилистике старого тайского кино.

Сергей Анашкин. Ну вот, добрались до «Тропической лихорадки». Как появился замысел этого фильма?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Все началось с джунглей. Мой предыдущий фильм «Благословенно ваш» тоже о джунглях. Но его действие происходит днем. Мне хотелось исследовать сумеречную жизнь тропических чащей. Поведать зрителю нечто интимное. О власти чувств. О любви. О боли утраты.

Сергей Анашкин. «Лихорадка» пропитана грустью и вместе с тем — всепроникающим эротизмом. Как соотносятся между собой две части фильма — логически (тот же герой в другой ситуации) или ассоциативно?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Возможна любая интерпретация. Для меня это единая история. Но когда люди просят разложить все по полочкам, я уклоняюсь от ответа. Мой фильм открыт для зрителя. Восприятие зависит от его собственного настроя...

Сергей Анашкин. Для меня первая часть — житейская история. Вторая — иносказание, метафора страсти. Принцип взаимодействия — диалог.

Апхичатпхонг Вирасетакун. Когда я делал вторую часть картины, ориентировался на немое кино. Мы просто выключали звук. Главный герой затерялся в джунглях, растворился в девственно диких пространствах. Ему не нужны слова. А кроме того, я стремился напомнить зрителю о прошлом тайского кинематографа[2].

Сергей Анашкин. Из ваших короткометражек я видел только одну — «Мирские желания». Она вошла в альманах «Три цифровых фильма трех режиссеров», профинансированный корейским фестивалем экспериментального кино. Атмосферная, бесфабульная картина. Игровое кино, мимикрирующее под дневник съемок, под кинонаблюдение...

Апхичатпхонг Вирасетакун. Мне захотелось взглянуть на труд режиссера со стороны. Попросил подругу устроить натурные съемки в джунглях[3]. Я наблюдал за производственной рутиной, за членами съемочной группы. Это напо-

---

[2] В конце второй мировой войны японцы вывезли из Таиланда все звуковое оборудование. Почти тридцать лет — до начала 1970-х — тайские фильмы обходились без фонограммы. Они озвучивались в кинотеатрах «чтецами» — по диалоговым листам. — *С.А.*

[3] По сюжету идет работа над неким «душещипательным» фильмом. — *С.А.*

«Приключения железной киски»

минало игру: «отслеживаешь» действия, «подслушиваешь» разговоры. Мой фильм был попыткой разобраться в том, что же происходит с нашими воспоминаниями, когда мы пробуем поведать о них другим.

Сергей Анашкин. Джунгли опять и опять. Что для вас символизируют эти чащобы — дикость или свободу?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Джунгли — открытое пространство. Непривычное для горожанина. Это не комната, ограниченная прямоугольником стен. Для меня джунгли — символ вольности, свободы. Суть моих картин — в раскрепощении человека, его освобождении от внутренних пут. В джунглях не действуют правила и запреты. Чтобы выжить в чащобах, приходится рисковать, действовать по ситуации. Фильмы «Благословенно ваш», «Тропическая лихорадка», «Синдромы и век» вместе образуют «Трилогию джунглей». Первый — о моем понимании кинематографа как инструмента созерцания человека. Второй — обо мне самом, о моих сокровенных переживаниях. Последний — посвящение родителям.

Сергей Анашкин. Что вы собираетесь делать дальше?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Следующий фильм буду снимать за пределами Таиланда — в Канаде, с японским актером в центральной роли. Продолжу писать прозу — делать личностное кино становится все трудней. Сейчас у меня больше шансов отыскать инвесторов, чем в начале карьеры. Случается, получаю грант на новый арт-проект, но часть этих средств перебрасываю на съемки очередного фильма. Есть европейские продюсеры, которые верят в меня. Беда в том, что инвесторы ожидают определенного результата. А мне неприятно топтаться на месте, неинтересно повторять себя. Может быть, стоит сделать паузу и сконцентрироваться на прозе?

Сергей Анашкин. Что ценно для вас в западной культуре, а что — в тайской?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Для меня нет ни Запада, ни Востока. Может, лет пятьдесят назад тайцы еще недостаточно хорошо понимали европейцев. Но противостояния двух культур давно уже не существует. Если режиссер раскрывает свой внутренний мир, свою индивидуальность, нет разницы, в какой стране снято его кино — в США или в Таиланде. Встретив «независимого» американца, поражаешься подчас тому, как же автор похож на свои картины. Не стану спорить: американское кино в определенной мере есть порождение

американской ментальности. Мои фильмы выдают тайский склад ума. Во время учебы в Чикаго я сделал короткометражку «Грустный город», она не была похожа на работы коллег. На многие вещи я смотрел иначе. Но главное для меня — личность, а не гражданство. Мои картины представляют не столько Таиланд, сколько меня самого. Парня, который одет по западной моде, который вырос на международных хитах — «Инопланетянине» и «Звездных войнах».

Сергей Анашкин. Кто из режиссеров-современников по настоящему вам интересен?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Мои фавориты — Цай Минлян, Эдуард Янг. Забавно, только сейчас заметил: они оба — тайваньцы. Из европейцев — Маноэл ди Оливейра, Жак Риветт.

Сергей Анашкин. Русских авторов знаете?

Апхичатпхонг Вирасетакун. Видел фильмы Тарковского. Но не отношу себя к его фанам. На фестивале в Сараево посмотрел хорошую черно-белую картину. Снял ее парень по имени... Артур[4].

Сергей Анашкин. Вы применяете один эксклюзивный прием, которого я не встречал в арсенале других постановщиков. Чтобы донести до зрителя невысказанную мысль персонажа (или авторский комментарий), принято использовать интертиры. Вы же вторгаетесь непосредственно в кадр, испещряя его подобием граффити. Так, в фильме «Благословенно ваш», пока действие идет своим чередом, мысли героя синхронно «проявляются» на экране.

Апхичатпхонг Вирасетакун. Этот герой — бирманец, он плохо говорит по-тайски. Ему непросто выразить себя. Потому и возникла идея с граффити. Тот же прием использован и в «Тропической лихорадке».

Сергей Анашкин. Там с человеком беседует обезьянка. Реальное и воображаемое оказываются в едином пространстве кадра. Не кажется ли вам, что этот прием обнажает невсамделишность киношной реальности?

Апхичатпхонг Вирасетакун. А я не считаю, что фильм — это реальность. Кино всегда иллюзия. И все, что мы видим сейчас, тоже иллюзия. Кино — способ продемонстрировать иллюзорность иллюзий. Иногда мне хочется напомнить залу: кино — это только кино. Актеры смотрят на вас, но они вас не видят. Возможно, самое «реальное» в «Тропической лихорадке» — это ее финальные титры.

Сергей Анашкин. Вы произнесли, что всё — иллюзия. Но это же буддийский символ веры!

Апхичатпхонг Вирасетакун. Когда у меня возникают трудности, я обращаюсь к буддийским книгам. И нахожу в них истину. Собственную истину. Буддизм оказал сильное воздействие на мое мировосприятие. Снимая кино, думаю о Ничто (пустоте), пытаюсь достичь этой пустотности. Не уверен, что у меня получается. Существует серьезный конфликт между природой режиссерского ремесла и буддийскими принципами. Буддист стремится к Ничто (забвению эго, невмешательству в ход событий). Режиссер должен стремиться к контролю над ситуацией. Им движет сильный аффект — желание, страсть. Мне интересно совмещать оба подхода. Рассказывать о вожделениях. Но в буддийском ключе.

Владивосток, 2006, август

[4] Речь идет о фильме Артура Аристакисяна «Место на земле». — *С.А.*

Р А З Б О Р Ы

Венеция

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Дебют как дежа вю

ПОСЛЕСЛОВИЕ ЧЛЕНА ЖЮРИ

Работа в жюри дебютов Венецианского фестиваля — не из легких. И вовсе не потому, что фильмов слишком много (вместо обещанных восемнадцати их оказалось двадцать шесть, по три на день). Но прежде всего по той причине, что в сфере так называемого «молодого» кино не работают никакие «старые» критерии.

Вот пример: фильм-победитель, получивший в итоге бурных дебатов приз «Лев будущего» в сопровождении ста тысяч евро, — «Хадак». Производство: Бельгия — Германия — Нидерланды. Режиссеров двое, муж и жена. Питер Броузенс, сорокачетырехлетний бельгийский антрополог, изучал эпидемические формы самоубийств в Эквадоре, автор документальной «Монгольской трилогии». Джессика Вудворт (родилась в Вашингтоне), тридцатипятилетняя специалистка по итальянской литературе, переквалифицировавшись в телевизионного стрингера, сняла две документальные ленты — «Песнь Урги» в Монголии и «Дневники девственницы» в Марокко. Монголия, где, вероятно, пересеклись пути соавторов «Хадака», стала съемочной площадкой и для этого фильма. Сюжет: юный пастух наделен способностью чувствовать животных на расстоянии. Когда среди овец распространяется загадочная эпидемия, парень перебирается в шахтерский город, пораженный экологической болезнью. Врачи лечат пастуха от эпилепсии, не подозревая, что это проявление сверхчувственной способности реагировать на недуги цивилизации.

Решение жюри было компромиссом — из разряда тех, которыми обычно кончаются фестивальные баталии. Опыт документалистов, вкус к экзотике, живописные степные съемки и актуальный гуманистический месседж обеспечивают успех этой картине, в которой можно найти следы Тарковского, Параджанова, Михалкова (привет от «Урги») и даже члена нашего жюри Мохсена Махмальбафа.

Другой фильм, бывший в пяти минутах от победы, называется «7 лет» и снят французом Жан-Паскалем Хатту, чей возраст не обозначен в каталоге, но составляет по рассекреченным данным сорок пять лет. Был ассистентом Андре Тешине на «Розовых кущах» — одной из классических французских картин о латентном гомосексуализме. Сюжет: молодая женщина ходит в тюрьму к мужу, осужденному за неизвестное нам преступление на семь лет. Когда она возвращается с очередного свидания, к ней начинает кадриться охранник той же тюрьмы, они время от времени без любви совокупляются в машине. В дальнейшем выясняется, что это муж уговорил охранника соблазнить свою жену и снабдил магнитофоном, на котором тот записывает ее стоны. Переворачивается привычная схема: узник манипулирует стражем, а тот позволяет

«Хадак», режиссеры Питер Броузенс, Джессика Вудворд

это делать скорее всего из-за тайного влечения, которое испытывает к заключенному. Картина, очень профессионально выполненная в старой доброй традиции французского романа чувств, которую в кино развивал Трюффо, а потом его последователь Тешине, с легкой тенью, падающей от «Рассекая волны» Ларса фон Триера.

Можно навскидку назвать еще несколько дебютов из венецианской программы, которые не просто грешат вторичностью, но воспринимаются как дежа вю. Испанский «Темно-синий, почти черный» Даниэля Санчеса Аверало — пост-Альмодовар; китайский «Суд на лошадином седле» Лю Джиэ — пост-Чжан Имоу; аргентинский «Эль амарилло» Серхио Мацци — типовой неореалистический среднелатиноамериканский фильм, «У вас есть другое яблоко?» Байрама Фазли — не лучший образец иранской притчи, «Рассказы о земле и море» Горо Миядзаки — скромное подражание знаменитому отцу режиссера.

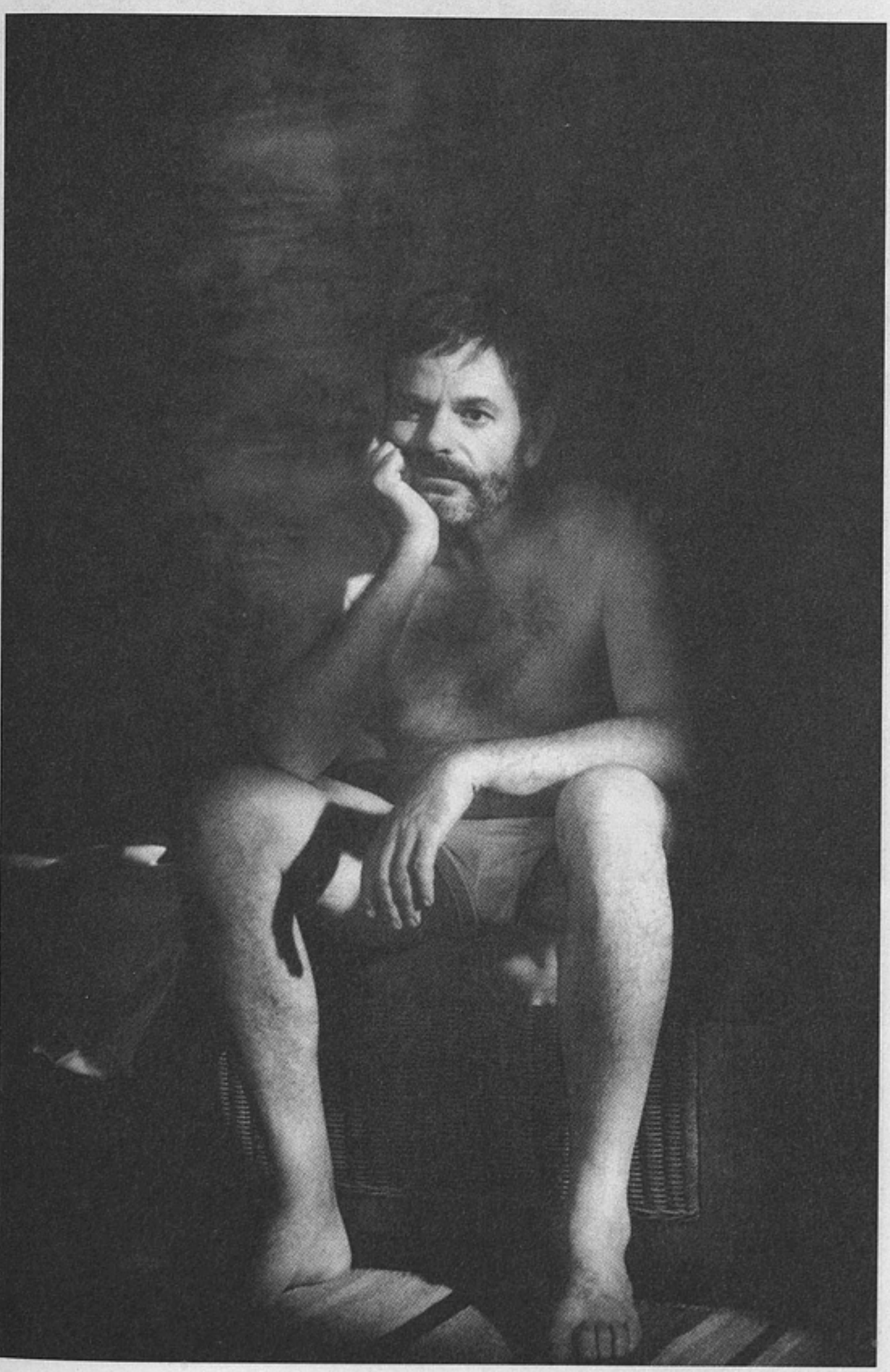
Ладно, эти картины хотя бы опираются на национальные, или региональные, или даже на семейные традиции. А вот дебютирующие поляки предстали чистыми космополитами: Грегор Левандовский в «Гиене» пытается удержаться на одной площадке с Дэвидом Линчем, а Петр Укланский в «Летней любви» стилизует и пародирует вестерн, возможно, в силу молодости не зная, что это гораздо лучше делали югославы, режиссеры бывшей ГДР и чехи (назовем хотя бы незабываемого «Лимонадного Джо»).

Естественно, никто не ждет от дебютанта мастерства живых классиков, а копия всегда бледнее оригинала. Поэтому удручает не художественная слабость дебютов (некоторые из них по уровню вполне кондиционны), а их нескрываемая подражательность. Хотелось бы увидеть хоть парочку фильмов, пускай несовершенных, но с самостоятельным взглядом на мир и упрямо рождающимся вопреки эстетике общих мест режиссерским почерком.

Такие фильмы были, но именно что «парочка». Например, итальянское «Перевоспитание» Давиде Альфонси, Алессандро Фусто и Дениса Маланьино — социально-эстетический манифест коллектива римских радикалов, отдаленно родственный датской «Догме». Или итальянский же «Кихот» Миммо Паладино — киноинсталляция на тему романа Сервантеса. Или тайваньский «Переделай», режиссер которого Чен Ючьех предлагает свой вариант «8 ½», но в силу географической и культурной отдаленности у него получает-

ся нечто растущее из глубин подсознания молодежи, живущей в восточном мегаполисе эпохи глобализации. Однако ни одна из этих картин не выходит за рамки чистого эксперимента и кинозрелищем как таковым не является.

Еще один фильм надо выделить особо: он называется «Предчувствие», но члены жюри в своих обсуждениях называли его «фильм об Иисусе». Дебютант Жан-Пьер Даррузен замахнулся на сюжет, перемешивающий «Смерть Ивана Ильича» Толстого с «Назарином» и «Виридианой» Бунюэля. Член элитарного буржуазного семейства, разочаровавшись в привычных жизненных ценностях, решает опроститься и посвятить себя помощи страждущим и обездоленным, раздает им, к ужасу родственников деньги семьи. В финале герой умирает от нагрянувшей болезни: возможно, ее предчувствие и было сигна-



«Предчувствие», режиссер Жан-Пьер Даррузен

лом к перемене участи. Осчастливить ему, разумеется, особенно никого не удалось, но важен сам порыв. Небывалый в практике жюри случай: картину пересматривали несколько раз, и после каждого просмотра она шла то «up», то «down», но все-таки в итоге было решено, что уровень своих претензий «Предчувствие» не оправдывает.

В программе было еще несколько фильмов — из категории well done. «Словарь твоих святых» Дито Монтьела, где молодой писатель, бежавший в Калифорнию, вспоминает свое хулиганское детство в Квинсе и трудные отношения с родителями (хэлло, Скорсезе!). Или совсем уж унылый «Голливудленд» Аллена Культера — еще один после «Черной орхидеи» псевдонуар из голливудской киномифологии. Последний был даже включен в официальный

«Перевоспитание», режиссеры Давиде Альфонси, Алессандро Фусто, Денис Маланьино

«Эйфория», режиссер Иван Вырыпаев

конкурс и в силу удачного для него стечения обстоятельств получил от главного жюри приз за лучшую мужскую роль для Бена Аффлека, хотя даже в пределах этого посредственного фильма можно найти роли получше.

Второй из двадцати шести дебютных кинолент, включенных в основной конкурс, была наша «Эйфория», но она так ничего и не получила. Не знаю, как было в большом жюри, но в жюри дебютов вокруг нее разгорелись самые сильные страсти. Не вправе вдаваться в подробности, скажу только, что эта картина из целой программы и ее автор тридцатидвухлетний Иван Вырыпаев оказались ближе всего к идеалу призового дебюта. Фильм неровен, чрезмерен, агрессивен, идиосинкразичен (как говорят по-английски — harsh: жесткий, шероховатый), обжигает нервные окончания. Некоторые выходили из кинозала, в каком-то ступоре напевая мелодию, которая льется через картину почти непрерывно, и трудно было сказать, чего больше в этом зрительском жесте — восхищения или протеста.

«Эйфория» оказалась в тройке картин, дошедших до самого финала обсуждения, когда остальные уже были отсечены, но именно по этой картине было совершенно невозможно достичь консенсуса. Решающим минус-фактором стало отсутствие четкой гуманистической ориентации на местности. И аргумент, особенно у женщин-интеллектуалок, был столь же примитивен, как у тети Моти из Бибирева: какая плохая мама показана, вот если бы мой ребенок заболел, разве я убежала бы с любовником? Хотя, в отличие от тети Моти, они читали не только «Анну Каренину», но и «Медею».

Итог моего опыта заседания в жюри: нам так и не удалось найти критерий, по которому можно сравнивать фильмы, представленные в Венеции как сливки мирового «молодого кино», но почти не открывшие хоть чего-то похожего на новое. У меня до сих пор большие сомнения, можно ли считать правильным кандидатом на приз «Лев будущего» сорокапятилетнего дебютанта, даже если он подключил к работе свою более молодую супругу. Главное же — общая картина дебютного кино не сулит нам на ближайшее будущее особенно радужных перспектив.

ЕЛЕНА СТИШОВА

В каждом дому — по кому

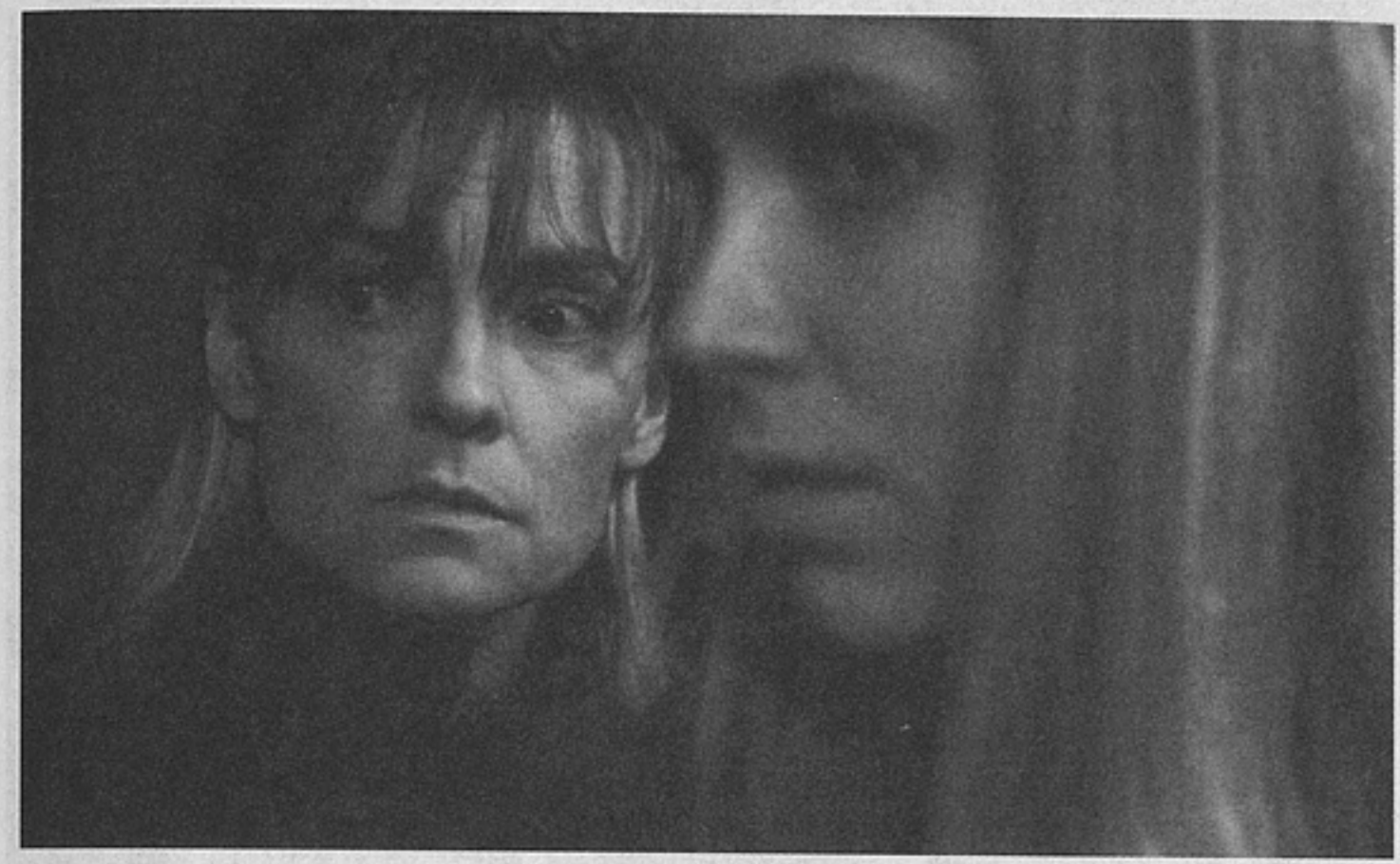
КАРЛОВЫ ВАРЫ—2006

Это стало уже общим местом — сетовать по поводу того, что официальный конкурс — то, ради чего на международный фестиваль, мал он или велик, ломится куча народу, заряженная ожиданием чего-то эдакого, все чаще разочаровывает. И тем не менее пишем мы, пусть и через губу, прежде всего о нем, об официальном конкурсе. Такова наша профессиональная обязанность — замечать и анализировать прежде всего новые фильмы, дабы понять, что «носят» в мировом кино, в какую сторону дрейфует художественная мысль. Искусство селекции программ иной раз способно концептуализировать и самый скромный конкурс, как это произошло на последнем, 41-м МКФ в Карловых Варах. Семейная парадигма решительно потеснила иную проблематику в конкурсе из пятнадцати лент, представляющих разные регионы Европы, Азии, Америки. Подобный тематический крен можно интерпретировать, надув щеки и цитируя Юнга и Лакана, но честнее отнестись к такому совпадению простодушно: собственно, что удивительного в том, что такая малость, как семейные драмы, волнует кинематографистов и в XXI веке. Хотя модель классической семьи давно трещит по швам, семья все еще остается ячейкой общества. Не говоря уже о том, что каждый был когда-то ребенком, а каждый ребенок есть проекция своих родителей, жертва семьи или ее престиж. То, что подобные сюжеты сошлись в карловарском конкурсе, закономерно. Потому что этот фестиваль последовательно поддерживает европейскую культурную традицию, персоналистское искусство, соразмерное человеку.

Папаши

В моем личном рейтинге первое место занимает черная скандинавская драма «Искусственное дыхание». Фабула простая. Сбежавшая из приличной семьи девушка сидит на игле и работает на своего любовника — извращенца и сутенера, даже не пытаясь вырваться из-под его власти. В отчем доме царит безысходный мрак, депрессивная мать выживает за счет младшей дочери, о которой невротически заботится. Но стоит увидеть отца (в этой роли снялся крупный скандинавский актер Петер Андерссон), как становится ясно: в семейной драме повинен он, завязавший алкоголик с тяжелыми комплексами. В пьяной истерике он избил дочь. Чувство вины заставляет его выслеживать девушку. Однажды ему удается силой увезти ее домой. Она снова сбегает. В финале она вернется сама, освободившись от власти любовника.

Возвращение Веры не дает желанного катарсиса. Да он и невозможен там, где темные инстинкты программируют поведение персонажей. Нетрудно догадаться, что фильм наследует Ингмару Бергману, его обостренному интересу к подпольному в человеке. Режиссер Бьёрн Рунге вслух ссылается на сумрачного гения. Депрессивность скандинавского кинематографа, полагает он, лишь отражение стиля жизни в странах Северной Европы, где отсутству-

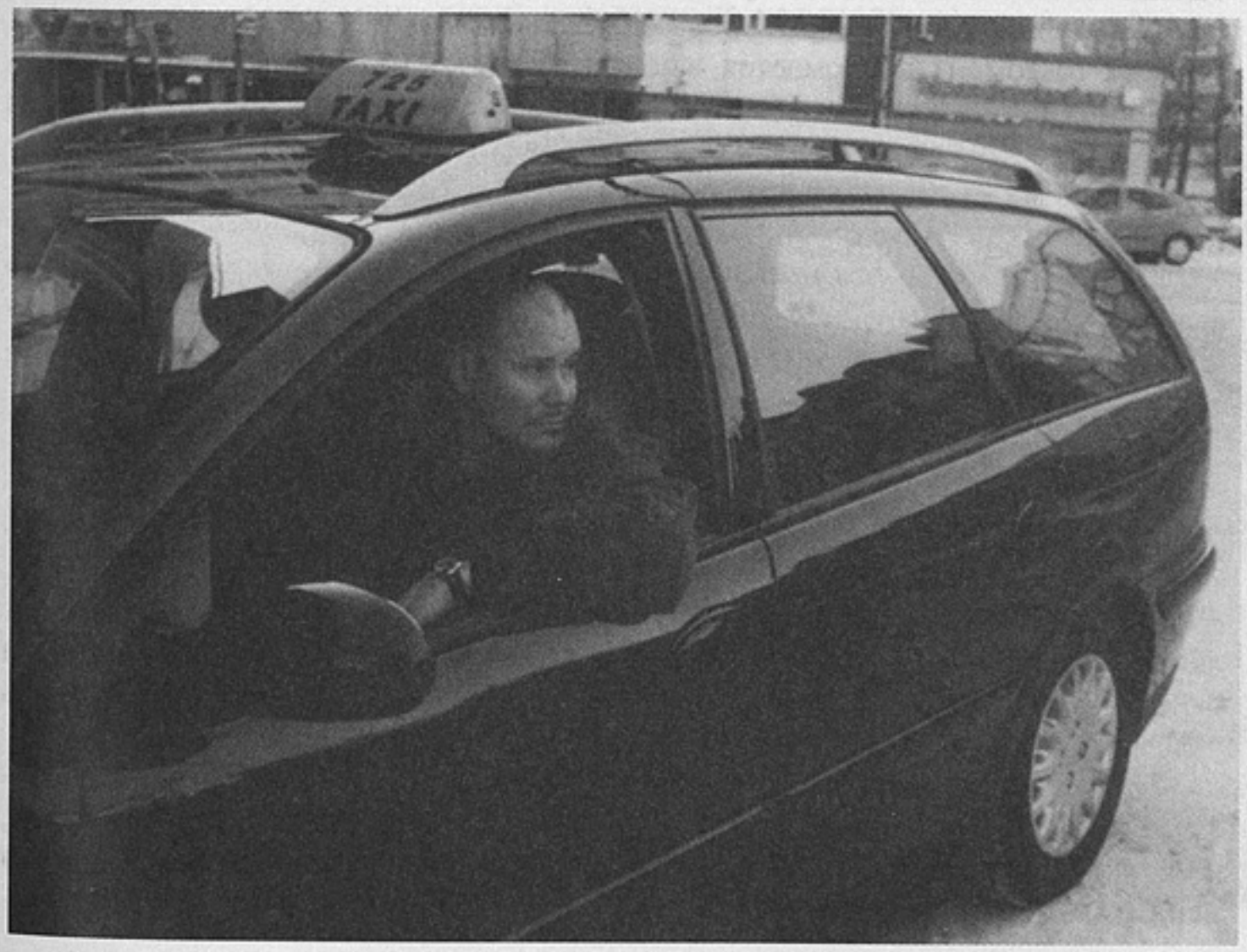


«Искусственное дыхание», режиссер Бьёрн Рунге

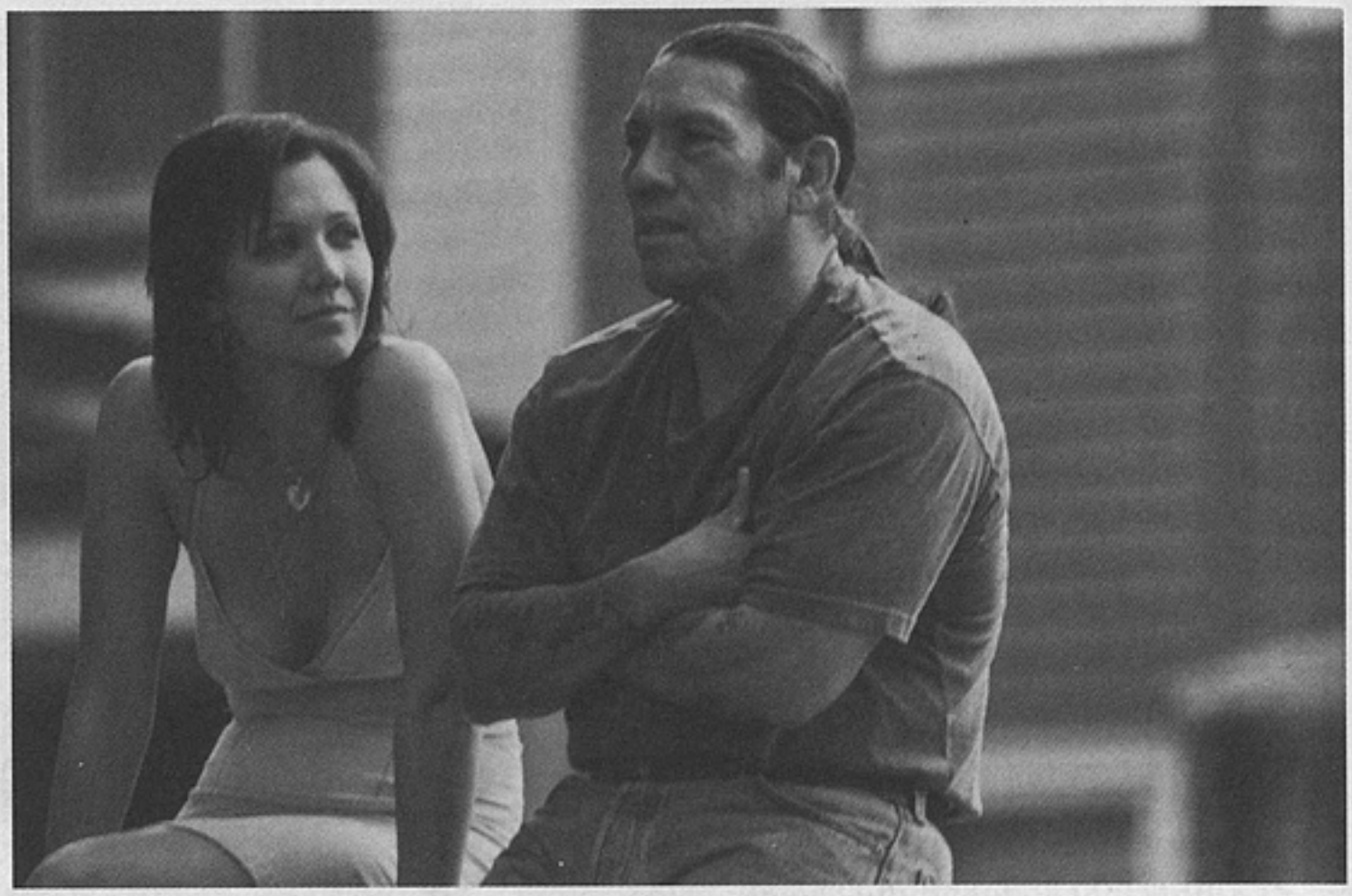
ет стихия открытой уличной жизни, свободного общения. Все происходит за глухо закрытой дверью и за порог не выносится. А в каждом дому — по кому, а то и по два. О чем и свидетельствует черное кино Рунге.

Папаша в поисках дочери разъезжает по безлюдному городу, блуждая в лабиринтах хайтековских кварталов, слепящих глаза хорошо промытыми окнами. Сюрреалистические образы урбанизма создают атмосферу экзистенциальной пустоты и безнадежности.

Драма шведско-датского производства окликает финский фильм «Замерзший город». Образ города — важный драматургический элемент этой нетипично семейной истории. Герой фильма, отец троих маленьких детей и любящий семьянин, — таксист. Судьба повернется так, что автомобиль станет его единственным пристанищем. Горячий финский парень будет колесить по скользким улицам Хельсинки, пытаясь понять, как могло случиться, что же-



«Замерзший город», режиссер Аку Лоухимиес



«Малышка Шерри», режиссер Лори Колльер

на выставила его из дома. Разрыв выглядел мягко, корректно. Просто приехавшая откуда-то жена, оценив, как здорово муж справляется с троицей малышей, один из которых — грудной, предлагает ему попробовать пожить отдельно. А детей передавать из рук в руки согласно расписанию. Простодушный и добрый Вели-Матти (Янне Виртанен) почему-то соглашается без возражений и расспросов. Его жизнь становится добровольным мученичеством.

«Замерзший город» Аку Лоухимиеса развивает мотивы и образы его популярного телесериала «Фрагменты». Режиссер в своих интервью тоже много говорит о склонности финнов к депрессии и суициду. Однако его риторика опровергается интонацией картины. Фирменное финское чувство юмора, с легкой руки Аки Каурисмяки растиражированное по белу свету, снимает драматизм происходящего, иронически остраняет самые тяжелые — по жизни — сцены. Ведь большой и добродушный папаша окажется инфантильным и слабонервным, да и вообще трое малышей на одного мужика — это перебор. В какой-то момент он сломается, в подпитии даст, и не без повода, по шее идиоту соседу, лишится работы, потеряет право видеться с детьми. И окажется в тюрьме. Жена навещает его.

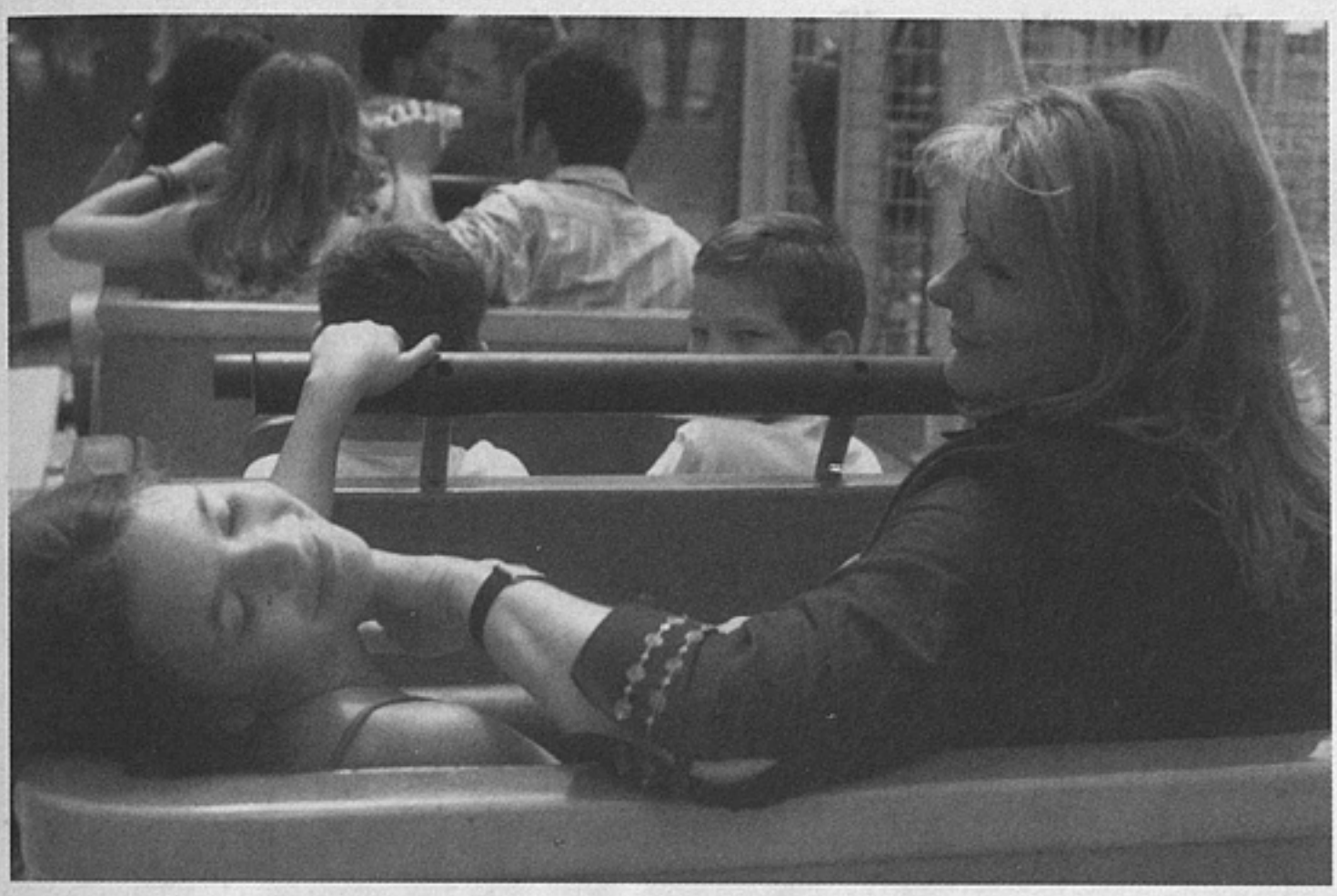
В общем, жалко человека.

Картина сделана в стиле докудрамы, что дает статус правдивости этой экзотической истории без претензий на обобщения, на женофобию и — что самое восхитительное — на морализм. Напротив, выходка жены, решившейся на жестокий эксперимент с участием малых детей, подается как объективная данность. Мол, бывает.

Дочки-матери

Как и предыдущие фильмы про отцов и детей, сюжеты на тему «дочки-матери» — среднебюджетная продукция, каковой соответствует, как правило, традиционный нарратив. Мелодрама «Малышка Шерри», игровой дебют американской документалистки Лори Колльер взяла две главные награды фестиваля — Гран-при и «Хрустальный глобус» за лучшую женскую роль актрисе Мэгги Джилленхол.

Чем же берет картина, названная большим жюри во главе с Гораном Паскалевичем лучшей в конкурсе? Чем хуже черно-белая норвежская «Реприза», самая стильная картина конкурса? Вопрос риторический, ибо неисповедимы вердикты жюри.



«Чужой ребенок», режиссер Вирджиния Вагон

Однако ответ все-таки есть. Месседж «Малышки Шерри» обращен к самой широкой аудитории, а Карловы Вары, заметим, ориентируются на публику и всячески это подчеркивают. В центре истории, навеянной детскими воспоминаниями режиссера, — бывшая наркоманка, отсидевшая срок за участие в ограблении. Выйдя на волю, она пытается адаптироваться к нормальной жизни, найти работу, а главное, наладить контакт с дочкой, выросшей в семье брата. Этот процесс оказывается сложнее, чем представлялось героине, и он ей дается с трудом. Ей легче переспать с чиновником, чтобы получить приличную работу, чем жить в убогой съемной квартире под присмотром полиции. Клеймо отверженности не прикроешь тряпками и косметикой — видно, что она — чужая, из другого мира, с другим опытом. Однажды она не выдержала и ширанулась...

На мой вкус, картина могла бы быть острее и драматичнее. Скорей всего, работает эффект родного контекста, в котором этот сюжет выглядел бы куда более жестким по отношению и к персонажам, и к зрителям. Мы беспощадны, таков уж наш менталитет, закаленный, как сталь.

«Красотка в затруднении», режиссер Ян Гржебейк

Рифмой к «Малышке Шерри» смотрится французская мелодрама «Чужой ребенок». Сюжетика «мыльной оперы»: украденный из коляски ребенок, жизнь, зацикленная на поисках, сбежавший муж, подорвавшийся на семейной драме, и вдруг нечаянная встреча с девочкой, у которой точь-в-точь такое же родимое пятно, — режиссерски (режиссер Вирджиния Вагон) разыграна в духе психологической драмы. Небедная, но настрадавшаяся героиня понимает, какой драмой обернется ее счастье для названой матери с тяжелым бэкграундом и для самой девочки, выросшей на городской окраине в беспробудной бедности. И счастлива уже тем, что нашла дочь, пусть и не обладает ею. Фильм завершается христианской нотой смирения.

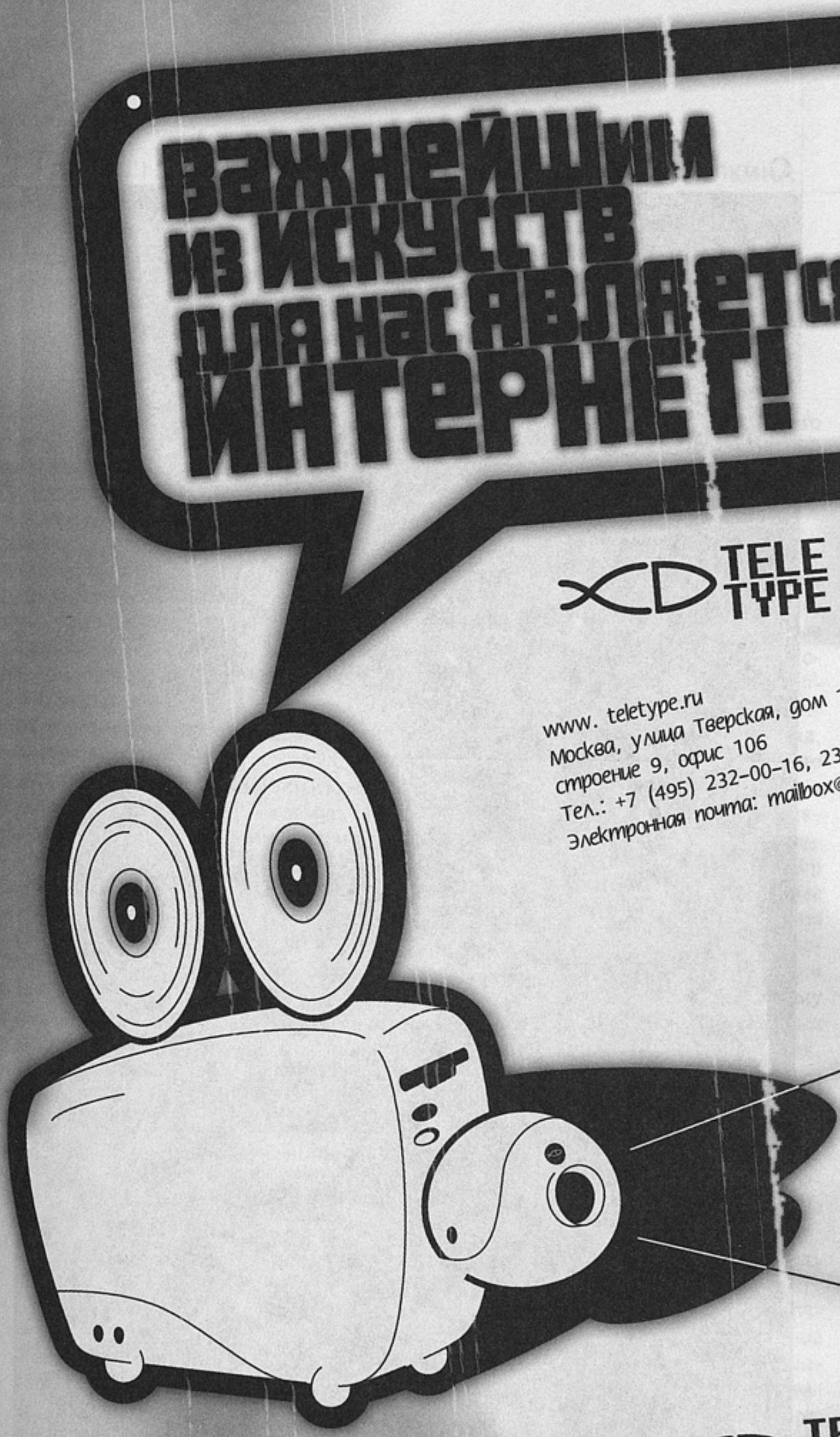
«Красотка в затруднении» самого кассового чешского режиссера Яна Гржебейка («Пелишки», «Пупендо», «Вверх и вниз») подарила публике идиллический финал, хотя кое-кто может принять его как реалистический, и на здоровье. Комедия в чеховском понимании этого жанра (на этом настаивает сам режиссер) представляет сцены из жизни молодой чешской семьи, пытающейся вписаться в новую реальность и обрести если не богатство, то хотя бы пристойный уровень жизни. Однако криминальный бизнес, которым не слишком умело занимается неудачливый муж героини — перепродажа краденых иномарок, — кончается большим скандалом. Горе-бизнесмен попадает в КПЗ, а его жена, на всякий случай переехавшая с детьми к матери (в этой роли снова блеснула Яна Брейхова, легенда 60-х), пытается вызволить мужа. Хорошенькая и сексуальная блондинка смело отправляется в полицию. И немедленно встречает интеллигентного немолодого господина, который тут же начинает за ней ухаживать так красиво, чего с ней отродясь не случалось. А фишка в том, что ухажер, итальянский эмигрант чешского происхождения, — и есть истец по делу об украденной машине.

Как всегда у Гржебейка и его бессменного соавтора кинодраматурга Петера Ярховского, сюжет расцвечен множеством разножанровых перипетий. «Красотка в затруднении» — это шипучий, как шампанское, жанровый микс, в котором органично сплавлены трагикомедия, фарс, бытовой анекдот, love story, рефлексия на социальную ситуацию в Чехии и волшебная сказка. В сказочном мире оказывается новочешская Золушка Марцела (Анна Гейслерова), встретившая своего принца в образе пожилого миллионера. Да вот беда — своего непутевого мужа Марцела любит, но как ей хочется почувствовать себя в шкуре богатой и беззаботной леди! И вот — гламурная картинка, как из телерекламы: вместе с детьми счастливая Марцела купается в бассейне прямо-таки кислотной голубизны, а довольный итальянец прогуливается по бортику.

А может, это всего лишь мечта? Виртуальная реальность? Может, это — как картинка на очаге в каморке папы Карло?

Зато утешает!

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

О П Ы Т

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕНА ДОЛЕЦКАЯ — ТАТЬЯНА МАЛКИНА

Красота — это страшная сила?

Даниил Дондурей. Как вы для себя определяете гламур? Это мода и все, что с ней связано — красота, молодость, мажорность, благополучие, особый стиль жизни, — или это нечто большее — целостный тип культуры?

Алена Долецкая. Я вам признаюсь честно...

Д.Дондурей. ...никогда не думала на эту тему!

А.Долецкая. Хуже! Словосочетание «культура гламура» для меня звучит почти как оксюморон. По двум причинам. Эти два понятия в известном смысле исключают друг друга, а я до сих пор никак не могу понять, что же все имеют в виду под словом «гламур». Его обсуждению мы посвящаем драгоценные часы. А это всего лишь сияние и блеск, привлекательность, так сказать, искусительная привлекательность. Мне кажется, что сегодня все, что в силу ряда причин оказалось связано, скажем, с глянцевой журналистикой (что мне ближе и понятнее), решили для простоты называть гламуром. Вот красивая, яркая фотография, все девушки прибраны и приукрашены, вполне хорошо одеты, тут еще и баночки с кремом, и вот все это, конечно же, если девушка еще и на каблуках, — гламур. Нынешняя свалка приписываемых ему функций, пониманий и определений, честно говоря, мне непонятна.

Д.Дондурей. Вот мы и попытаемся в этом разобраться. Татьяна, вы лидер аналитического журнала. Может быть, не все видели его: «Отечественные записки» — очень толстый, очень серьезный академический и абсолютно, на мой взгляд, негламурный журнал. Вы тоже считаете (я буду продолжать настаивать на теме нашего обсуждения), что гламур — это всего лишь баночки с косметикой, красивые обложки? Я, кстати, недавно подошел к обычному журнальному киоску: там было примерно сто пятьдесят обложек, из которых сто — светящиеся лаком и соблазном лица юных девушек. Ваш журнал, как, впрочем, и наш, — из редких, девушек на обложку не ставит, наоборот, вы ее заливаете темным цветом и тем самым предъявляете чуть ли не вызов новой подкрашенной и подслащенной культуре. Вы тоже считаете, что гламур — всего лишь специальная глянцевая пресса и ничего более?

Татьяна Малкина. Во-первых, почему «всего лишь»? Во-вторых, мы не заливаем ничем темным нашу роскошную матовую обложку, совершенно не глянцевую, а печатаем ее дорогим методом шелкографии.

Д.Дондурей. Не хотел вас обидеть, извините. Отсутствие гламура — это ведь не бедность, а другая философия жизни.

Т.Малкина. Наш журнал, действительно, в высшей степени негламурный и точно неглянцевый, но — помимо того, что он серьезный, он, по-моему, еще и просто увлекательный. Я, в свою очередь, надеюсь, что в нем достаточно сияния и блеска, чтобы претендовать на разные красивые иностранные названия. Я, честно говоря, тоже не вполне понимаю предмет нашего разговора. У нас даже на троих нет согласия по поводу термина «гламур». Думаю, что бы-

ло бы удобнее называть это все-таки глянцем, ведь первые журналы такого рода, действительно, были про красоту, счастье и здоровье, а так называемые серьезные, политические и прочие были неглянцевыми. Теперь, когда мужчина бежит мимо киоска и на него смотрит толпа красавиц, трудно отличить журнал, например, «Эсквайр» от «Инстайла». Я не вполне понимаю используемое значение слова «гламур» и не вполне разделяю слышащуюся в ваших, Даниил, словах тревогу в связи с некоей опасностью, якобы исходящей от этого непонятного гламура.

Д.Дондурей. Я готов выступить с маленьким спичем.

А.Долецкая. Ну, начинайте пугать нас опасностями...

Д.Дондурей. Любой тип культуры — и гламур не исключение — предлагает, конечно, не баночки с кремом, а системы ценностей и модели поведения. Системы и смыслы. Это касается всех типов культуры: классической, массовой, понятно, мейнстримовской, артхаусной, экспериментальной. Конечно же, простое понимание гламура связано с одной из главных ценностей ближайшего десятилетия — с сохранением молодости и спокойствия. Это предложение праздника и удовольствия. Всех мыслимых форм красивой жизни. И, безусловно, отказ от всего, что может этому помешать. Продолжать?

Т.Малкина. Я нахмурилась не потому, что не согласна.

Д.Дондурей. Гламур — это особый тип потребительской культуры, нацеленной исключительно на хорошие продажи, привлекательный для людей, живущих в заведомо обустроенном обществе. Сами продукты, упаковки, сопутствующие образы, условия доставки — все должно соответствовать стандартам успеха, красоты, стабильности. Никаких проблем, неприятностей, плохого настроения. Все неправильности, морщины, наросты, нестандарт — все свидетельства живого должны быть немедленно убраны.

Мне кажется, что буржуазный и по истокам, и по технологии гламур в России — это триумф идеалов соцреализма: «борьбы хорошего с лучшим», лакировки и жесточайшей цензуры. Тут ведь действует запрет на демонстрацию драм, противоречий, старости, бедности, тревоги по поводу чего бы то ни было. Лак добавляется ко всему — к сумочке, супу, семейным отношениям, размышлениям о природе вещей. Без массовости и блеска (добавить по вкусу) сегодня ничего не продается. Натуральность должна быть обязательно изгнана, если это не специально поданная гламурная «натуральность». Да и требования здесь построже: все предметы, отношения и действия должны быть представлены в специальном контексте любования — любования фальшаком — красивой подделкой настоящей, пахнущей разными запахами реальности.

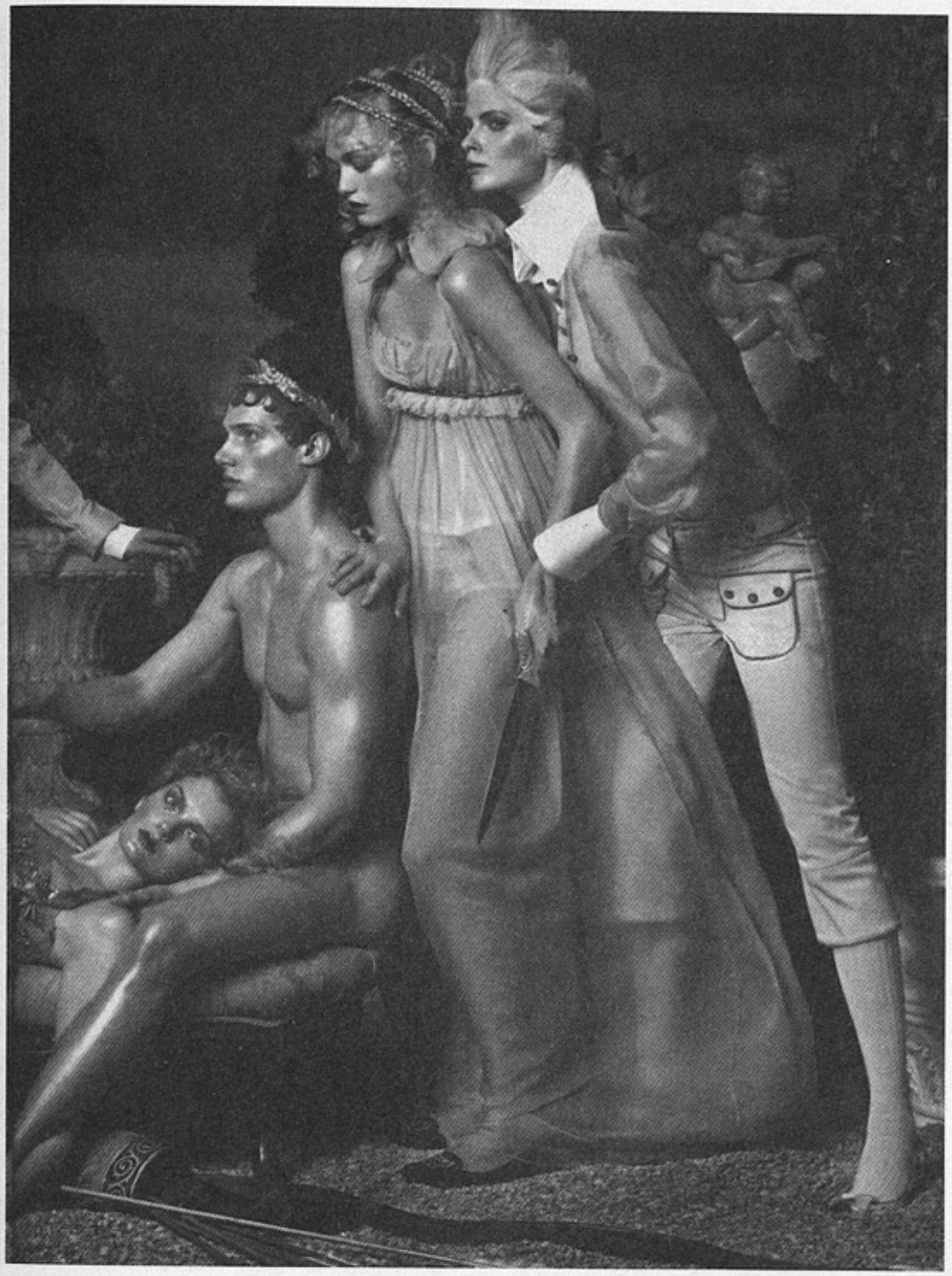
Так что у гламура очень серьезная культурная программа, связанная как с реальными, так и с мистифицированными интересами среднего класса, людей «с возможностями». Они обязаны следовать новому этикету — жить с ощущением благополучной, сохраняющей здоровье и молодость жизни. По довольно жестким предписаниям. Поэтому если вы сравните сюжеты глянцевого журнала с прайм-таймом на российском телевидении, то увидите две разные вселенные, обращение к двум разным народам, двум несоединимым системам ценностей. И драма их противостояния формируется на наших глазах. Телевизор каждый день уверяет нацию, что наша жизнь несправедлива, отвратительна, цинична и опасна, а гламур — с не меньшим лукавством, — что она легка, предлагает разнообразие подарков, обеспечивает колоссальное, часто компенсаторное удовольствие от удачного шопинга, а завтра подарит еще и счастье. Только доживите до него! Согласитесь, это серьезное послание.

А.Долецкая. А теперь мой вопрос. А в чем проблема?

Д.Дондурей. В том, что миллионы голов в России заполнены сегодня очень назойливыми «картинами мира», а культура при этом здесь — многоуровневая. Отчего проистекает много интересных обстоятельств и следствий.

А.Долецкая. Несомненно.

Д.Дондурей. Есть самые разные оппозиции: высокая культура — низкая, коммерческая — некоммерческая, официальная — неофициальная. Гламур становится не только новой, но и официальной культурой. Тотально избегающей по-



литики, с огромными финансовыми ресурсами. Пока они еще несопоставимы с оборотами массовой культуры, которая в нашей стране берет количеством — 95 процентов населения против 15—20 процентов потребителей гламура. Зато у гламура совсем другие клиенты — стремящиеся к благополучию люди, круг которых будет только расширяться. Экспортированная из других экономических и религиозных обстоятельств, из другой философии жизни, гламурная культура все наши российские оппозиции, комплексы и заморочки начинает ломать, смешивать, делать микст из того, что важно, и того, что не важно, из западных представлений о свободе, труде и морали и наших квазифеодальных реалий. Она начинает — это очень серьезно — подкупать нашу великую авторскую традицию говорить «о самом существенном». Принято считать, что в России художник должен быть непременно гонимым, переживать за народ, оппонировать власти. Гламур этот тип миссионерства просто отменяет, направляя все силы на невероятно креативный поиск атрибутов цивилизационных удобств.

А.Долецкая. Почему вы ставите в такое взаимоисключающее положение обе

эти реальности или псевдореальности — телевизионную, в которой жизнь страшна и неприятна, и глянцевую, привлекательную и доброжелательную? Они вполне мирно сосуществуют, не противореча одна другой.

Т.Малкина. Скорее, взаимодополняя.

Д.Дондурей. Вот-вот, вы сами это сформулировали. Тут действительно нет противоречий, обе субкультуры рассказывают про разное, но действуют заодно. Снабжают потенциальных покупателей, на мой взгляд, превратными картинами происходящего. Пусть будет море гламура и океан масскульта, но возникает ощущение, что они словно договорились и поделили весь рынок функционирования содержаний. Не оставили места живому и настоящему.

А.Долецкая. Я хотела бы сначала договорить. Итак, у нас есть телевизионная реальность, где жизнь, действительно, цинична и разрушительна... Правда ли это? Это мой вопрос к вам.

Д.Дондурей. На российском телевидении — да.

А.Долецкая. Отлично. Вот вы говорите про гламур: все вокруг красивые, бесконечно молодые, почти не стареют, что, кстати, неправда — у нас в «Воге» два раза в год бывают специальные материалы про возраст.

Д.Дондурей. Я всего лишь сказал, что сохранение молодости — одна из нескольких суперценностей нынешней цивилизации, а значит, и важный приоритет гламура.

А.Долецкая. Я думаю, что речь, в основном, идет о сохранении красоты. Но я сейчас о другом. Есть более тонкое различие. Страшной телевизионной реальности мы ведь верим не совсем. А вот глянцу... Берем журнал «Сад и огород», рассказывающий, что нужно сначала унавозить яблони типа «коричных» в середине августа, а к началу сентября подвезти немного мочевины, и так по двести страниц в месяц. Это тоже про реальность. Потому что если яблоню «коричных» удобрить мочевиной в начале сентября, она-таки даст хороший урожай в следующем году. Так же, собственно говоря, если вы не будете есть всякую ужасающую дрянь в «Макдоналдсе» и следить за своей диетой, двигаться достаточно много и еще немножечко ухаживать за собой с помощью косметических средств, у вас есть шанс выглядеть свежее: не моложе, но ухоженней.

Т.Малкина. Во всяком случае, у вас будет ощущение, что вы сделали все возможное для того, чтобы добиться свежести.

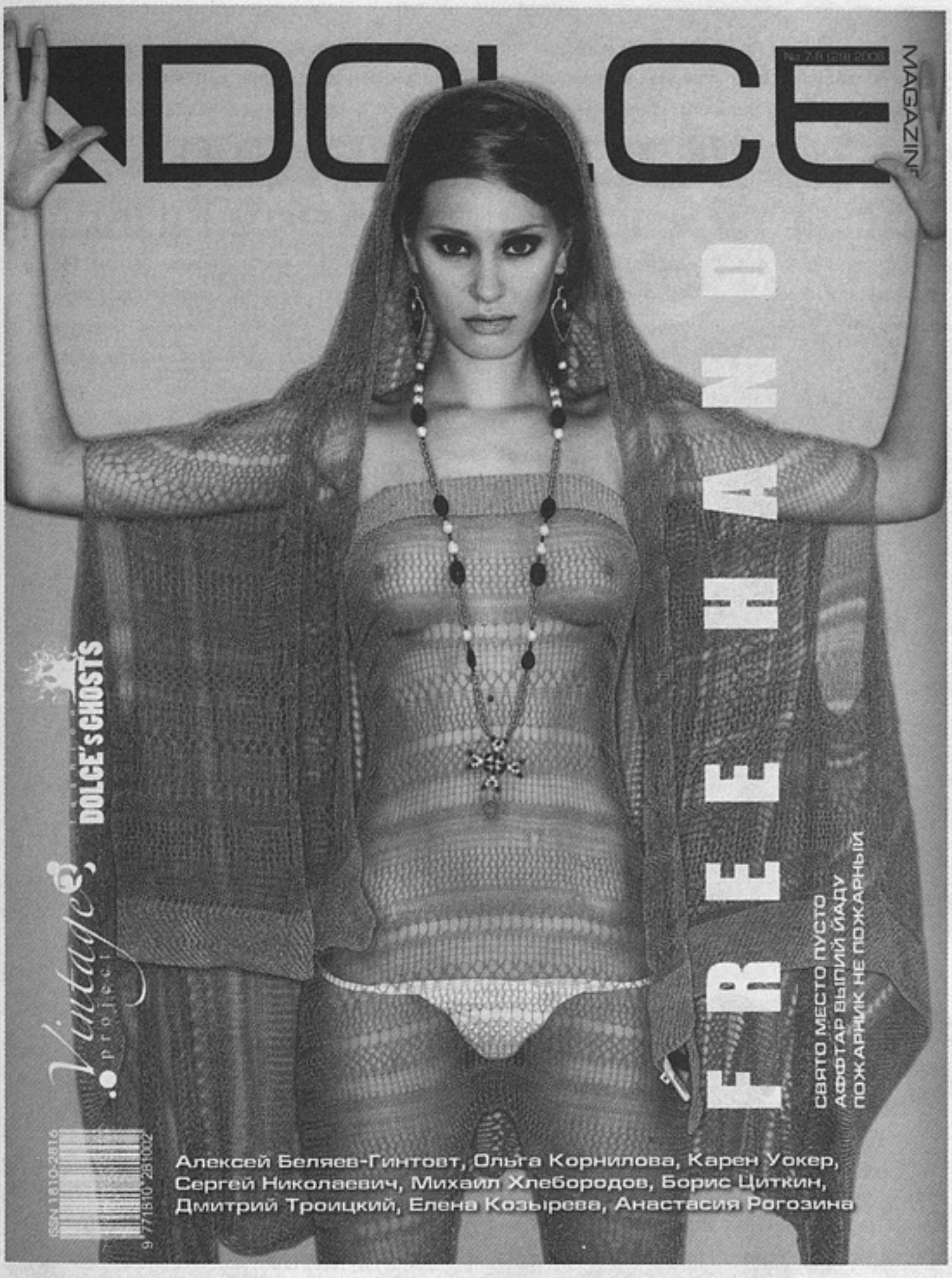
А.Долецкая. Таким образом, я не вижу противоречий. Имеет место сосуществование разных реальностей. Другой вопрос, что глянцевая журналистика и все, что с ней связано — показы, популяризация моды, — действительно не то чтобы вошли — ворвались в Россию за какие-то десять лет. Многих людей зрелого поколения совершенно изменила, а с точки зрения молодого поколения, «Дольче и Габбана», «Гуччи» — такие же обычные слова, как вода «Есентуки» или конфеты «Мишка на Севере». Это абсолютно нормальные вещи — появление новых понятий в большой культуре и их адаптация. Я в этом не вижу ничего плохого.

Д.Дондурей. Да разве я против свежести? Татьяна, вы тоже считаете, что технология ухаживания за собой и весь сопутствующий этому комплекс идей и действий, связанный с сохранностью красоты, в конечном счете и есть зона ответственности глянцевой культуры? Но на самом деле это всего лишь маленький сегмент гламура как типа культуры, не более.

Т.Малкина. Мне очень трудно все эти явления по сегментам раскладывать. Я думаю, что и Алена не имела в виду, что носить с собой баночки крема — это и есть единственное проявление гламура. Конечно, это в некотором смысле пропаганда определенного образа жизни. Кстати, существенно менее агрессивная, чем продвижение того ужасного образа, который мы видим на телеэкране.

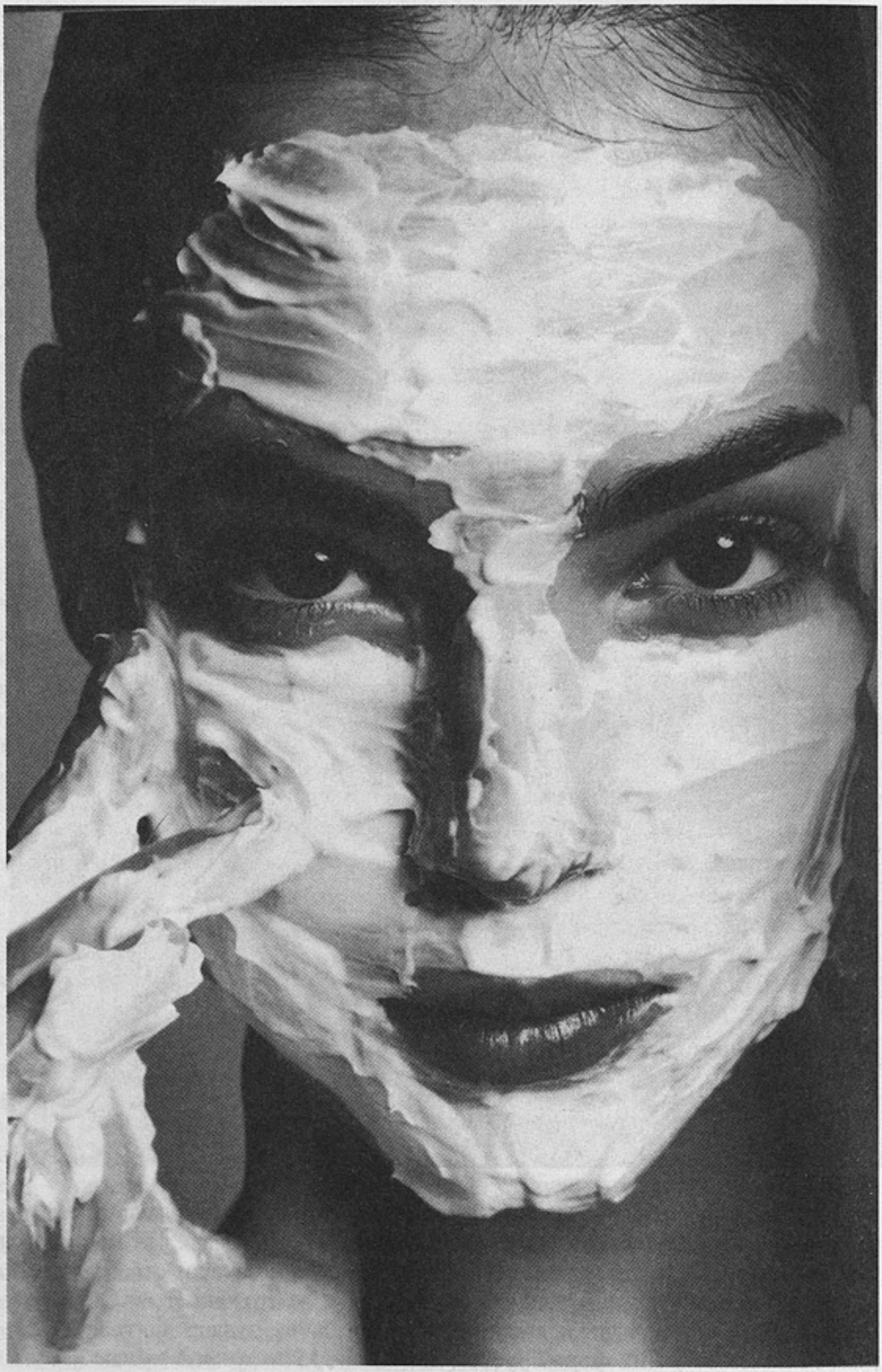
Д.Дондурей. Значит, телевидение и глянец не только дополняют друг друга, но все-таки и различаются?

Т.Малкина. . Они, безусловно, различаются. К тому же, я думаю, надо сказать пару слов об огромной рекламной роли гламура, потому что если вы думаете, что глянцевые журналы читают только богатые посетители шикарных



ресторанов и клиенты рублевских бутиков, а потом средний класс узнает из телевизора, что ему нужен крем «Черный жемчуг», то я думаю, что это совершенно не так. Подростки, сэкономив на завтраках, покупают себе, предположим, «Эль», «Офисьель» или что-то подобное, на что хватит денег, и долго рассматривают образцы недоступных кремов, юбок, туфель, фитнес-центров. И в голове у них формируется некий запрос: что мне нужно? А уж осуществляют они его согласно своим финансовым возможностям. Если кто-то не может купить себе баночку крема за «всего лишь» восемдесят долларов США, то это значит, что он покупает другую, подешевле. Ровно так же про здоровье, про облик, про осанку, про одежду. Видите ли,строго говоря, нам с вами вообще по определению трудно судить о таких понятиях, как «гламурный журнал». Я, к примеру, никогда из «Космополитена» не узнавала, как нужно одеваться, что с чем нельзя сочетать и чем следует мазать лицо, потому что самый гламурный журнал, который я получала, будучи подростком, был «Юный художник». Тогда другого просто не было. Очень глянцевый, между прочим, был журнал.

Но я совершенно не вижу, в чем проблема, и не понимаю, почему вопрос



стоит таким уж ребром? Почему мы не говорим: пусть расцветают сто цветов, среди которых, в частности, есть чертополох телевизионный и есть прекрасная орхидея — гламур. Существует еще нечто помимо гламура, не имеющее отношения к телевизору, как, например, ваш журнал «Искусство кино» или даже мои толстые «Отечественные записки». Журналов сейчас ужасно много, а уж про «сад и огород» — вообще не перечесть. И одно из самых интригующих «чтив» сегодня — вы будете смеяться — это подписной каталог Роспечати: толстая такая книга, и там всего — видимо-невидимо такого, о существовании которого вы даже и не подозреваете.

Д.Дондурей. У нас принято считать, что общество делится на два практиче-

ски абсолютно противоположных лагеря. Есть люди, которые понимают в гламуре и уверены, что свою жизнь надо подтягивать к тому уровню, который преподносится в глянцевых журналах. И другие, которым совершенно нет до этого дела: им вообще все равно, что печатают про московские бутики и кто какие магазины открывает.

Мне кажется, что все это — лицемерие. Есть такое выражение: «Понты дороже денег». Речь идет о символическом поведении и символическом потреблении. Когда человек говорит: «А вот у меня на полочке в ванной стоит такой-то крем», и все вокруг сразу должны сказать: «О, это хорошо». И даже те, кто не знает крупных и модных названий, все равно должны изобразить удивление и восхищение. Это вовсе не тщеславие, это демонстрация соответствия своей референтной группе.

Я просто плакала от красоты, которая меня окружила...
«Vogue»

А.Долецкая. Совершенно верно. Необходимо отдельное обсуждение эстетики понтов. Помните выражение, что если бы понты светились, то Москва была бы освещена лучше, чем Нью-Йорк? Хотя, мне кажется, тут присутствует некоторое непонимание и незнание предмета, потому что если некий человек покупает, например, журнал «Вог», то он прекрасно осознает, что делает — тянется к его сюжетам или, как некоторые говорят, «подсаживается» на него. На самом деле все намного хитрее.

Д.Дондурей. А что тут такого хитрого?

А.Долецкая. У меня есть присказка: «Вог» — это не журнал, это эстетика бытия». На самом деле, даже размещение персонажей, имен, имиджей под теми углами зрения, под которыми мы это делаем, как правило, уже связано с эстетикой. Вы правильно отметили: на страницах «Вога» трудно увидеть уродливое лицо, разбитое сапогом милиционера в кровь.

Д.Дондурей. Не обязательно уж так жестоко.

А.Долецкая. Это действительно определенный сегмент жизни, с моей точки зрения, очень интересный, совсем не такой поверхностный, как может показаться. Требующий немалых знаний, навыков, культуры для того, чтобы размышлять об органзе с вышивкой речным жемчугом или, наоборот, о совсем другом виде шелковой тафты. Здесь есть совершенно определенное постижение предмета, тонкое, изящное. Другой вопрос, оно может быть кому-то неинтересно. Но именно этим, мне кажется, замечательна роль глянцевой журналистики.

Т.Малкина. Можно даже считать это формой эскапизма. Вокруг милиционеры, «грузины», сапоги... А тут — раз, открыл журнал и ушел в красоту.

Д.Дондурей. Проблема в том, повторяю, что зрителям как бы предлагаются две прямо противоположные картины, точнее, версии реальности. Одна присутствует в новостях, ток-шоу, сериалах, во всем прайм-тайме, обращается к колоссальной аудитории с рекламой, которая вставляется в эти самые «страшилки». Наше телевидение — это такие непрерывные обмены зрительских страхов на развлечения. Реклама как часть гламура рассказывает про совсем другую жизнь — идеальную. Про ту, где люди работают, не воруют, покупают удобные вещи, помогают другим. Где к жизни относятся с уважением. Достаточно посмотреть рекламу тех же самых сотовых телефонов, которая учит одному, а передачи, куда она, правильная и гуманистичная, вставлена, учат — что парадоксально — абсолютно другому. Уверенности, что все вокруг несправедливо, некрасиво и доверять никому нельзя. Такой вот невероятный в других странах смысловой коктейль несочетаемых суждений. Алена сформулировала, на мой взгляд, очень важную вещь: наряду с этими кремами, красивыми кофточками, колготками и поездками на Корсику людям предлагается самое главное, то, что делает именно культура: она предлагает модели бытия, а следовательно, частного и конкурентного поведения.

Т.Малкина. Безусловно.

Д.Дондурей. На мой взгляд, тут-то и скрывается неосознаваемая драма — между теми моделями, которые предлагают реклама и гламурные глянцевые журналы, с одной стороны, и образцами массовой культуры — с другой. Тут не взаимодополнение, а умножение разных посылов, несогласие программ, противоречивые мифы в умах наших соотечественников. А в результате любители красоты тоже убеждены, что нет ничего страшнее, чем 90-е годы, коммерцилизация культуры и деньги, которые нас достают в каждом миллиметре нашей жизни. И тут же тратят колоссальные деньги. Что это, помимо всего прочего, — культура, рынок хороших продаж?

Журнал SIM
Проверено: гламура нет
В мире страстей и соблазнов

Т.Малкина. Все, что вы перечислили, говорит лишь о том, что надо учиться радоваться, быть счастливыми. Представьте себе, что ничего не останется. Поэтому «оба правы» — и телевизор, и так называемый, как вы настаиваете, гламур. Я согласна, что тут есть драма. Но мне кажется, что это обычная драма современного существования. Почему вас беспокоит тот факт, что населению таким образом предлагается круглая модель мира, именно такая, какой она и является, — а не плоская, которая получилась бы, если б одна из перечисленных вами субкультур могла полностью возобладать над прочими?

Д.Дондурей. Потому что из-за трагического разведения представлений о жизни по полюсам я вижу в будущем военные действия.

Т.Малкина. Какие военные действия, Даниил? Шли годы, никто не пошел громить бутик «Каррера» на Тверской улице, рядом с которым лежит бомж. Это все из серии «Нью-Йорк — город контрастов».

Д.Дондурей. То есть все это вполне совместимо: всенародная ненависть к богатым и ваш личный превосходный тюнинг?

Т.Малкина. Как показывает жизнь, да.

А.Долецкая. Дело еще и в том, что многие, не понимая, что такое гламур, как бы заранее называют себя «негламурными».

Т.Малкина. Это по признаку несходства, а может, и превосходства над гламурными персонажами, теми, кто публично объявлен таковыми.

А.Долецкая. Мы же сказали, что «гламур» — слово, которое означает сияние, завораживающую, соблазнительную красоту.

Д.Дондурей. Скажите, пожалуйста, Татьяна, у вас нет ощущения, что то, чем вы занимаетесь в «Отечественных записках», например анализом разных сфер деятельности, требующим достаточно креативного, не побоюсь этого слова, исследовательского подхода, сегодня не в моде? Тут есть некоторые проблемы, связанные с уменьшением количества людей, которые способны и, что важнее, которым просто хочется читать научные книжки, подписываться на журналы типа вашего и моего тоже. Нет в нашей большой национальной культуре сегодня какого-то необходимого уважения к интеллектуалам, авторам, думающим людям. Основные герои нашей культуры, как всем известно, — бандиты. Они же в России и криэйторы, и патриоты, и аналитики, и красоту любят. Насколько я понимаю, у вас нет ощущения таящихся здесь каких-то потенциальных опасностей. А между тем у нас уже не хватает зрителей для замечательных фильмов. Не знаю, какой тираж вашего журнала, но думаю, что неколоссальный. Я хорошо помню, что во времена моей юности люди из Госснаба хотели собрать много макулатуры, но не знали, что предложить гражданам. Конечно, думали, что функцию живца выполнит французская косметика, гэдээровские кофточки и чешские пиджаки...

Т.Малкина. ...а выяснили, что Дюма-отец и восьмитомник Куприна.

Д.Дондурей. Вот именно! Бумагу и металлолом сдавали за книжки, госснабовцы наживались на культуре.

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННИКИ

Одно из главных культурных и светских событий года, Международный открытый фестиваль искусств «Черешневый лес», собрал верных друзей. На этот раз темой фестиваля стало 50-летие театра «Современник», а главной площадкой для встреч с гостями — Чистые пруды.

ХОРОШАЯ МИНА

В Барвиха Luxury Village открылись двери нового представительства итальянской компании Bvlgari. Послом ювелирного искусства в ближнем Подмосковье стала актриса Мина Сувари.

БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ

В Санкт-Петербурге прошел званый вечер «Искусство быть Dunhill». Гостей потчевали высокой кулинарией, услаждали слух музыкой от Jazzamor и угощали авторскими сигарами.

Т.Малкина. Они продавали не культуру, а книжки, на которые был создан искусственный дефицит. Мне слышится в вашей интонации какое-то несвойственное вам старческое брюзжание: «Меньше уважают ученых, художников, опять же тиражи падают!» Я хочу вам лично напомнить: мы-то занимаемся тем, чем занимаемся, исключительно из-за того, что получаем от этого удовольствие. А еще нам за это деньги платят, достаточные для прокорма.

Д.Дондурей. А нужно это кому-то или нет — наплевать?

Т.Малкина. Нет, безусловно, это чрезвычайно важно. Но то, чем мы с вами занимаемся, как ни крутись, не является продуктом коммерческим, поскольку цель этих занятий вовсе не зарабатывание денег.

Д.Дондурей. Разве я говорю про деньги?

Т.Малкина. А что касается уменьшения серьезной, образованной читательской и зрительской аудитории — это дико печально. Меня это не пугает, скорее, огорчает. Мы жили за «железным занавесом», про недостатки которого всем известно. У него тем не менее были свои преимущества: тогда в киноте-

атрах с синеньким билетиком за десять копеек не показывали так много голливудской дряни. Главным блокбастером моей юности был «Жил певчий дрозд».

Д.Дондурей. А сейчас в Москве идут все выдающиеся фильмы любых стран и любой трудности понимания.

Т.Малкина. И ведь на них ходят люди...

Д.Дондурей. Сомасштабно потенциалу гигантского мегаполиса — нет.

Т.Малкина. Вы хотите, чтобы на них стремилось столько же людей, сколько посещают коммерческие боевики? Мне кажется, у нас с вами и противоречий-то никаких нет. Просто у вас по каким-то мне неизвестным причинам стакан наполовину пустой, а у меня наполовину полный. Меня изумляет тот факт, что люди до сих пор вообще читают книги.

Тусовка не имеет права иметь свои вкусы, она просто должна любить то, что назначено модным.
«Эгоист»

Д.Дондурей. Ведь могли бы не смотреть хорошие фильмы, спектакли, не ходить на филармонические концерты...

Т.Малкина. Безусловно.

Д.Дондурей. Из-за колоссального сокращения художественно подготовленной аудитории их становится негде посмотреть. Два-три сеанса, пара представлений — и шедевры снимают с экрана, выталкивают из репертуара. Когда мои коллеги кинопрокатчики имеют возможность купить для России фильм фестивальных гениев — Цай Минляна, Джармуша или Такэси Китано, — они, конечно же, их покупают. Но лишь для того, чтобы одну копию показать на Неделе английского кино с помощью Британского совета и еще каких-то других цивилизованных спонсоров, потом в тринадцатимиллионном городе находят один-два кинотеатра — «35 мм», «Ролан» или «5 звезд». И всё. Не потому, что дорого стоит выдающийся фильм или есть какой-то запрет, а потому, что физически нет для него аудитории. Массовая и гламурная культура не оставили ему места.

Т.Малкина. Духовная работа всегда требует времени и сил, да и посмотреть шедевры все-таки есть где. Если у кого-то нет денег на лицензированные диски, полное собрание сочинений Феллини за пятьсот рублей можно купить в подземном переходе.

Д.Дондурей. Но нужно захотеть это купить! Потребность такую специальную и странную приобрести.

Т.Малкина. Если это продают, как говорил классик Владимир Маяковский, значит, это кому-нибудь нужно. Эту зависимость никто не отменял. Мы можем спорить, что первично, но это спор про курицу и яйцо.

А.Долецкая. Может быть, неуместно сейчас сравнивать с точки зрения культуры Москву и Лондон, но в Лондоне тоже есть всего один интеллектуальный кинотеатр в Нотинг Хилл Гейт, очень маленький, в котором показывают и Такэси Китано, и Джима Джармуша. И не ходят туда толпы. Конечно, когда устраиваются премьеры, съезжаются все знаменитости, после чего фильм молниеносно уходит в некоммерческий кинотеатр, в котором я недавно была. И сидела там со своими тремя друзьями.

Хочу воспользоваться представившимся шансом и зачитать вот такую фразу: «Постмодернистский мир создает новые разновидности космополитического творческого профессионализма, в меньшей степени скованного национальными рамками и более ориентированного на мировые достижения...» Согласитесь, сложный пассаж.

Д.Дондурей. Но правильный...

А.Долецкая. Правильный, но его прочитает не каждый человек. Только тот, для кого все словосочетания в этом предложении о чем-то говорят. Как выражаются англичане: «Надо, чтобы там чуть зазвенело». Человеку, который,

допустим, ходит на блокбастеры два раза в неделю, трудно будет справиться с этим текстом, а я еще не дочитала до конца.

Д.Дондурей. Но вы не пугайтесь. Наш журнал «Искусство кино», из которого вы вырвали эту цитату, существует не для любителей блокбастеров.

А.Долецкая. Я не пугаюсь. Сколько лет знаю и люблю ваш журнал, у меня с ним родственные связи.

Д.Дондурей. Мы обсуждали идеологию гламура, вернее, это я говорил о скрытых драмах, которые стоят за ним. Интересно, что даже Алена Долецкая не произнесла слово «успех», хотя, казалось бы, вся культура глянца ориентирована на поддержку любых практик преуспевания, активности, веры в себя, в систему. Его герой — живчик, оптимист, гедонист и честолюбец. Может быть, поэтому журнал «Вог» так успешен? Он ведь успешен, правильно?

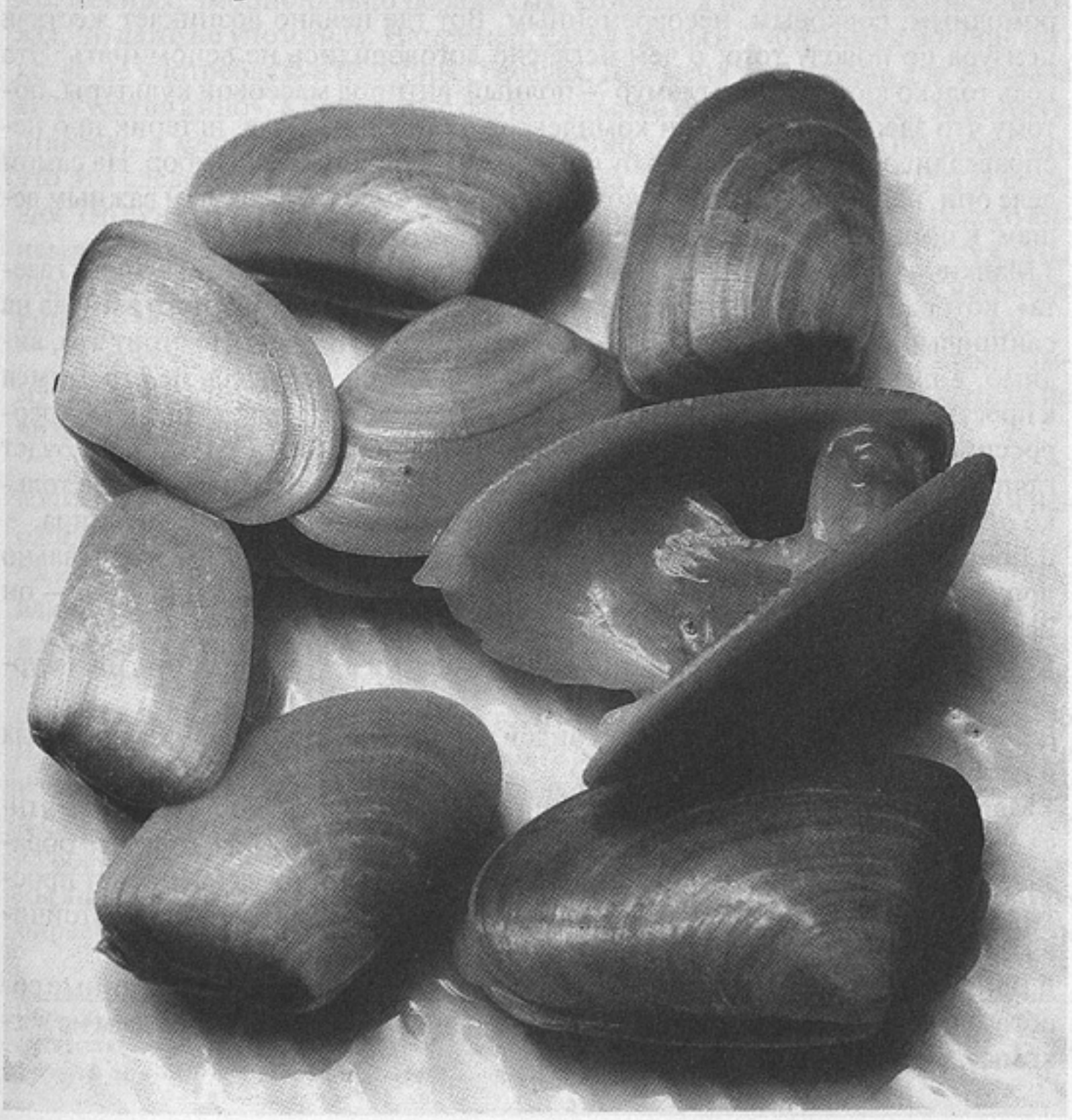
А.Долецкая. Экономически, финансово очень успешен. В океане глянца есть разные журналы, в том числе и те, что много говорят про успех, а мы все больше про эстетику бытия, про красоту, про талант.

Д.Дондурей. Вы проповедники, поводыри успеха.

А.Долецкая. Поводыри — очень хорошее слово, я вполне была бы довольна таким комплиментом.

Т.Малкина. Заинтересованные созерцатели.

«Арцелли нужно есть с чувством»



Д.Дондурей. Я вообще удивлен Татьяной Малкиной, которая, я-то думал, что...

А.Долецкая. ...она, как и вы, Даниил, набросится на меня.

Д.Дондурей. Да, что мы вместе атакуем идеологию покрытия всего и вся лаком и будем как-то разбирать по косточкам — по красивым косточкам — ценности и идеалы гламура.

Т.Малкина *(смеется)*. Вы думаете, раз у меня журнал толстый и шершавый, значит, я сама тоже должна быть толстая и шершавая, не пользоваться никакими кремами, а только хозяйственным мылом и ненавидеть гламур?! Не стремиться к успеху, а предпочитать всегда нечто дурно пахнущее, нездоровое в противовес чистому и отмытому?! И всегда читать про милиционеров!

Д.Дондурей. Вы все время выруливаете на здоровый образ жизни или дизайн. Гламурная культура — совсем ведь не проектная. Она не учит тому, как следует овладевать психологией достатка, но зато подробно рассказывает, как надо современно наслаждаться и тратить, тратить...

Т.Малкина. Не скажите, в дизайне тоже есть мысль.

А.Долецкая. В каждой картинке туча работы, все ведь надо придумать и сделать соответственно.

Д.Дондурей. Безусловно. Все, что мы обсуждаем, рукотворно, креативно, технологично и дорого. Мои аплодисменты.

А.Долецкая. Почему же вы тогда этого стесняетесь, недолюбливаете, а выбирая, предпочитаете обязательно отдать преимущество некрасивому?

Д.Дондурей. Раз вы так ставите вопрос, скажу грубо. Какая-то, на мой взгляд, все-таки есть иллюзия, фальшь во всей этой нынешней общемировой гонке за изящным. В том смысле, что многие темы, проблемы, взгляды изымаются, микшируются, объявляются несуществующими. Все, что некрасиво, неприятно, что выбивает человека из хорошего настроения, вы объявляете старомодным, совковым, несовременным. Вот где неявно возникает жесткая цензура по поводу того, о чем негласно договорились не вспоминать. Это ведь только кажется, что гламур — полный антипод массовой культуры, потому что здесь нет страхов и комплексов, социальных язв, истерик про несправедливость, тяжелую судьбу или сложный ценностный выбор. На самом деле они, на мой взгляд, одинаково фальшиво относятся к самым важным вещам: к пониманию того, как на самом деле устроена эта жизнь.

Т.Малкина. Но точно так же — как глянец — поступает, скажем, «Новая газета», которая тоже цензурирует значительную часть многомерного взгляда на свинцовые мерзости жизни. Вы же ей не выставляете счет? Не стоит это, видимо, в планах канала «Культура». Но, я надеюсь, мы здесь не стремимся к простым решениям? Или вы считаете, что нам следует создать такую «Суперроссийскую правду»? Оставить одно сбалансированное СМИ: сзади будет глянец, спереди — «сапоги»? И тогда не будет никаких противоречий, а только отражение многообразия этого сложного, страшного и опасного мира.

Д.Дондурей. Дело даже не в том, что гламур изолируется от того, что реально происходит вокруг, объясняет только то, что подготовлено к продаже, — он не помогает, так сказать, не дает виды на будущее.

Т.Малкина. Так не надо искать виды на будущее ни в журнале «Вог», ни в журнале «Отечественные записки».

Д.Дондурей. А куда в поисках этих видов на будущее, столь ныне дефицитных и необходимых, двигаться?

Т.Малкина. Да никуда не двигаться, просто жить правильно. Надо надеяться на себя, читать книжки, думать самостоятельно, получать хорошее образование, задавать себе трудные вопросы и не бояться, когда на них нет простых ответов — наподобие такого, какой вы нам, Даниил, сегодня настойчиво предлагаете.

Д.Дондурей. Думаю, мы друг друга не убедили, но какие-то высказанные соображения могут быть полезными. Для дальнейшего обсуждения совсем не легкомысленной темы.

Телевизионный потоп

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

Галина Переверзева. Александр Ефимович, канал СТС, который вы возглавляете, строится на концепции развлекательного телевидения. Она послужила основой вашей беседы с Даниилом Дондуреем, опубликованной в «Искусстве кино»[1]. Вы говорили о том, что развлекательное телевидение — это средство прорваться к аудитории, для того чтобы исследовать реальность.

Александр Роднянский. Не только...

Г.Переверзева. На вашем канале заявлен и сформирован новый герой. В ситкомах и прочих развлекательных программах вы сталкиваете на одной арене разные социальные слои, которые в реальной жизни не пересекаются, и приучаете аудиторию к новым понятиям — «бизнес-план», «структура бизнеса»... Иван Дыховичный в своей статье «Шоссе в никуда»[2], спорит с вами...

А.Роднянский. По-моему, даже не со мной.

Г.Переверзева. Я думаю, что с вами как вдохновителем и идеологом определенного мировоззрения. Дыховичный напоминает, что говорить с массами — это удел тех, кто хочет пасти народы...

А.Роднянский. Отвечу. У меня сложилось впечатление, что Иван Дыховичный реагирует не на мою дискуссию с Даниилом Дондуреем — в своем коротком монологе он использует много слов, тезисов, обстоятельств, для него, видимо, важных, эмоционально пережитых, которые я не только не артикулировал, но даже не упоминал. Например, слова «деньги», «бизнес» я вообще никогда не употребляю в подобных беседах. Для меня это не тема для журнала «Искусство кино». Конкретные обстоятельства конкретного дела, за которое отвечаю, я могу пообсуждать в совершенно иных изданиях. Предполагаю, что это следствие некоей давней дискуссии, которая эхом прозвучала сегодня. По сути, это спор времен физиков и лириков, бесед на тему авторского кинематографа и массового, который называют развлекательным. Обсуждать, что важнее — близкий Дыховичному авторский кинематограф или массовое кино, — не считаю нужным. Это принципиально иные рамки дискуссии.

Я даже не обсуждал кинематограф. Я говорил о средствах массовой коммуникации, а не об искусстве, каковым телевидение не является и никогда не являлось. С Дондуреем мы разговаривали о развлекательном ТВ.

Кинематограф — как все искусство — по своей структуре восприятия революционен. Произведение искусства может очень многое изменить, если неожиданно совпадает с психологическими потребностями и социальными ожиданиями всех аудиторий. Фильм «Покаяние» Абуладзе в свое время повлиял самым кардинальным образом на состояние умов целого поколения, изменив их отношение к существующей реальности.

Телевидение же — как все средства массовой коммуникации — эволюционно. Оно разговаривает с аудиторией каждый день и не способно что-либо изменить в один момент. Но оно в огромной степени влияет на многие и многие миллионы людей просто в силу того, что они каждый день включают и смотрят телевизор. Миллиметрами, но влияет. И именно поэтому требует к себе ответственного и более чем глубокого отношения, а значит, мы обязаны анализировать последствия, которое оно оказывает на умы. Никто не собирается «пасти народы». Я, наоборот, говорю, что самая большая опасность

---

[1] См.: Дондурей Д. — Роднянский А. Развлекательное ТВ: шутки в сторону. — «Искусство кино», 2006, № 4.

[2] См.: Дыховичный И. Шоссе в никуда. — «Искусство кино», 2006, № 8.

состоит в превращении средств массовой коммуникации в менторский, пропагандистский, дидактический инструмент. А это, в свою очередь, грозит разрушительными последствиями. Человек, берущий на себя такого рода ответственность — учить, воспитывать, быть ментором, пропагандистом, — неизбежно оказывается под прессом огромного количества самых разных обстоятельств и в конечном итоге приходит к простым решениям, что всегда резко упрощает картину мира. Когда кажется, что простым действием, о чем бы ни шла речь — об экономической, политической или социальной ситуации, — ее, ситуацию, можно легко разрешить. Невозможно! Наш мир объемный. Поэтому я полагаю, что телевидение и должно сформировать в головах у людей, его смотрящих, понимание объемной картины мира, его многогранности. Причем каждый телевизионный канал должен делать это по-своему, но разговаривая с аудиторией на ее языке, ведь это она, аудитория, выбирает для себя определенного собеседника.

В беседе с Даниилом Дондуреем я говорил о необходимости отрефлексировать сегодняшний момент и дать возможность зрителям опознать в телевизионном эфире какие-то новые элементы жизни, сопоставить свой личный опыт с опытом других людей посредством возникающего диалога с телеэкраном. Это необходимая, ответственная, если хотите, ключевая обязанность средств массовой коммуникации.

Г.Переверзева. Мы все время употребляем слово «массовый». Но кто я, человек, смотрящий телевизор, — массовый зритель или индивидуальность?

А.Роднянский. Конечно, индивидуальность. Я ведь не защищаю право отечественного телевидения на мусор — это не мой путь. Я говорил и говорю о том, что изменившийся мир требует нового же инструментария. То, как кинематограф воспринимал и отражал действительность даже в последние годы Советского Союза, отличалось от того, как это происходило на телевидении, когда было всего два-три канала и любая актуальная передача вызывала общественный резонанс и влияла на общественную ситуацию. Эти времена завершены окончательно по причине технологической. У нас сейчас двадцать каналов в свободном эфирном доступе, и ровно через пять лет их будет, скажем, пятьсот, девятьсот... Я не шучу. Это совершенно иная многоканальная цифровая вселенная, технологически иная. А аудитория сегодня такая, какая она есть, какая сложилась в силу комплекса политико-социально-экономических факторов.

Позиция Ивана, отсылающего к «Кубанским казакам» и смеющегося над каждым кадром «Гарри Поттера», кажется мне, по меньшей мере, неконструктивной, поскольку «Гарри Поттер» вызывает к себе как минимум серьезное отношение детской и молодежной аудитории. Это принципиальная часть их жизненного интерьера.

Г.Переверзева. А как вы лично относитесь к жанру фэнтези?

А.Роднянский. Я очень люблю фэнтези, этот совершенно поразительный и очень кинематографичный жанр, имеющий дело с созданием новых миров. Если относиться к кинематографу как к удивительному инструменту, способному перемещать характеры во времени и пространстве и помещать в определенные обстоятельства, то фэнтези в этом смысле очень эффективно. Другой вопрос, что внутри фэнтези могут быть разные жанры: и комедии, и драмы, и... да что хотите. И детские сказки, и мощные философские притчи. Возьмите картины от «Сталкера» (конечно, «Сталкер» не фэнтези, но все-таки имеет к нему отношение!) до фильма «Дитя человеческое» Альфонсо Куарона, а между ними и «Матрица», и «Властелин колец», и прочие — все они стали лидерами проката. А ведь это сказки. Сказки для взрослых. Взрослые хотят сегодня сказок. Такая вот удивительная реакция на новую технологическую и психологическую вселенную, в которой оказалось человечество. Но это же факт! И этот факт никак не связан с моими личными желаниями и предпочтениями или с желаниями и предпочтениями Ивана Дыховичного. Однако, в отличие от Дыховичного, который как режиссер авторского кино может позволить себе реакцию личного отторжения («это не интересно!», «я смеюсь!»,

«этого я не хочу!»), я себе ничего подобного позволить не могу, потому что я работаю с огромной аудиторией и должен понимать интересы многих и, подчеркну, разных зрителей, знать, каковы особенности их восприятия. Вам не нравится определение «массовый зритель»? Мне тоже не нравится. Назовем так: многие миллионы, десятки миллионов индивидуальностей, сидящих в своих домах у телевизионного приемника здесь и сейчас. Я не могу отвернуться от их вкусов и пристрастий. Другое дело, что, учитывая эти вкусы и отвечая на запросы, я могу выстраивать некую вселенную, некий объем в контекстах или отражениях того, что может оказаться культурной традицией, а может — виртуальным, но вполне убедительным и полноценным миром. Посему спорить на тему о старых культурных ценностях просто смешно.

Г.Переверзева. Этим определением — «старые культурные ценности» — вы определили особенность канала «Культура»?

А.Роднянский. Нет. Я говорил о присущем ему способе разговора с аудиторией, о способе высказывания, а не о содержании. Этот канал не культурные ценности консервирует, а музейный, в хорошем смысле, способ диалога. Это вот такая консервация интеллигентного, разумного, витаминозного советского телевидения. И здесь очень важное слово «советского» — не вообще культурного, а именно советско-культурного телевидения.

Г.Переверзева. Что вы вкладываете в понятие «советское»?

А.Роднянский. Я имею в виду ту культурную традицию, которая сложилась в Советском Союзе, с характерной для советской интеллигенции системой отношений с властью, с обществом, с определенного рода контекстами. Но у нас появилась уже совсем иная интеллигенция, обратите внимание, именно интеллигенция. Я говорю не о массе, не о людях, «потребляющих жвачку», нет-нет, а об интеллигенции, которая открыла для себя совершенно иные контексты. Например, вы же практически не видите на канале «Культура» программы, связанные с современным искусством. Это не культура современного авангардного высказывания, а культура музейная. Двадцатилетней и более давности. Я говорю о том, что изменился мир, изменилась аудитория, изменились ее отношения с миром. Поэтому в новом мире с новой аудиторией надо учиться разговаривать на ее языке. Разговаривать! Не учить и пасти, а разговаривать. Мне тоже не нравится в большинстве своем сегодняшний телевизионный поток. Но не потому, что он неавторский. А потому, что он безответственный, некоммуникативный, не пытается вступить в диалог со зрителями. А если вступает, то с последствиями брутальными и печальными для этих самых зрителей. Меня, как и Дондурея, тоже очень беспокоит тот факт, что телевидение вообще не откликнулось на те изменения, которые произошли в стране, прежде всего на то, что изменились сами люди. Мы сегодня и мы двадцать лет назад — совершенно разные мы. Вот что меня волнует, а не то, что телевидение, условно говоря, показывает криминальщину с огромным количеством трупов и не показывает, скажем, «Преступление и наказание». Экранизации классики могут быть частью телевидения, но не его ежедневной тканью. Их просто не найдется столько. Скорее это будут отдельные события. Меня же волнует ежедневная, ежеминутная рутина влияния на умы аудитории. В моей системе координат, если что-то вызывает зрительский интерес, это повод задуматься: почему?

Г.Переверзева. Скажите, а вот для изменившегося человека, о котором вы говорите, что, с вашей точки зрения, нужно? Только развлекательное телевидение?

А.Роднянский. Нет. Почему только развлекательное? Но и оно нужно. Потому что это самая понятная, легкая коммуникативная форма диалога.

Г.Переверзева. Какой он, этот самый «изменившийся человек»?

А.Роднянский. По природе своей человек не меняется тысячи лет, но в наше время сильно трансформировались обстоятельства его жизни. Появились другие этико-нравственные нормы. Люди стали иначе относиться к себе и совершенно иначе проектируют свою жизнь. Они иначе знакомятся, влюбляются, женятся, разводятся, выстраивают свои профессиональные отношения,

отношение к деньгам, нежели еще двадцать лет назад. У них иные отношения с государством, потому что стало другим государство, с обществом, которое тоже изменилось. Совершенно все другое даже в жизни одного и того же человека. И эта новая жизнь, к сожалению, не находит на телевидении полноценного диалогового ответа. И когда я об этом говорю, мне отвечают, что я свожу все к деньгам, к бизнесу. Да я слов таких не произносил! Для меня все, что связано с бизнесом, не более чем система координат, в которой я существую. Если мы не научимся реально разговаривать с аудиторией, она никогда не будет разговаривать с нами, не захочет. И это не означает «предлагать ей жвачку». Ну не предлагайте! Я к авторам обращаюсь! Предлагайте серьезную, по-настоящему питательную эссенцию. Только научитесь с ней, с аудиторией, вести диалог.

Г.Переверзева. Значит, проблема в авторах?

А.Роднянский. Я считаю, что проблема всегда в авторах! Или вы полагаете, что, предложи я этим восемнадцатилетним и тридцатилетним, живущим в современной реальности, фильм из той замечательной жизни, из которой мы все вышли, они будут его смотреть? Нет. Они его смотреть не будут. Так давайте же покажем им что-то не менее витаминозное и талантливое. Но у нас с вопросом качества всегда безвременье. И сейчас такой период накопления перегноя, питательной почвы. Произрастет оно, зерно, все-таки из почвы. А почва эта — осознанная и ответственная деятельность.

Г.Переверзева. Тогда давайте пофантазируем — вы же чувствуете тенденции, — что это будет за волна?

А.Роднянский. Ну, если говорить о кинематографе, это будет протестный кинематограф. Следующая большая волна, конечно, будет антибуржуазная. Но для этого окончательно должно оформиться, стабилизироваться буржуазное общество. Оно же у нас и небуржуазное, и несоветское. А отечественный телик у нас в принципе антибуржуазный. Люди в массе своей живут по системе частных, буржуазных ценностей (мелкобуржуазных, как говорили раньше), а средства массовой коммуникации — носители иной системы ценностей.

Г.Переверзева. Разве?

А.Роднянский. Конечно. А кто у нас герои? Люди в погонах. Те, кто совершает свой выбор в сторону общественного перед личным. Что, у нас есть погрузившийся в обстоятельства личной семейной жизни или в процесс самореализации герой? Вот с чем я спорю и вот почему меня достаточно серьезно задевают попытки вернуть в прежнюю традицию. Кино Киры Муратовой и Алексея Германа, на которых ссылается Дыховичный, не принадлежало общему кинематографическому потоку, оно находилось в оппозиции к доминирующему типу общественного сознания.

И мы на развлекательном телевидении абсолютно сознательно пытаемся отсылать аудиторию к совершенно иной системе ценностей, в которой твои личные решения, ты сам как личность, твой личный выбор и твои отношения с людьми и с миром важнее, чем выбор в пользу общественного, как во времена не столь отдаленные.

Сегодня совершенно понятно, что ты отвечаешь сам за себя. Что мы превратились из неразличимой массы, из слившейся толпы в массу несчастливых индивидуумов. Но ведь индивидуумов же! Это должно быть каким-то образом осмыслено телевидением и кинематографом.

24
k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

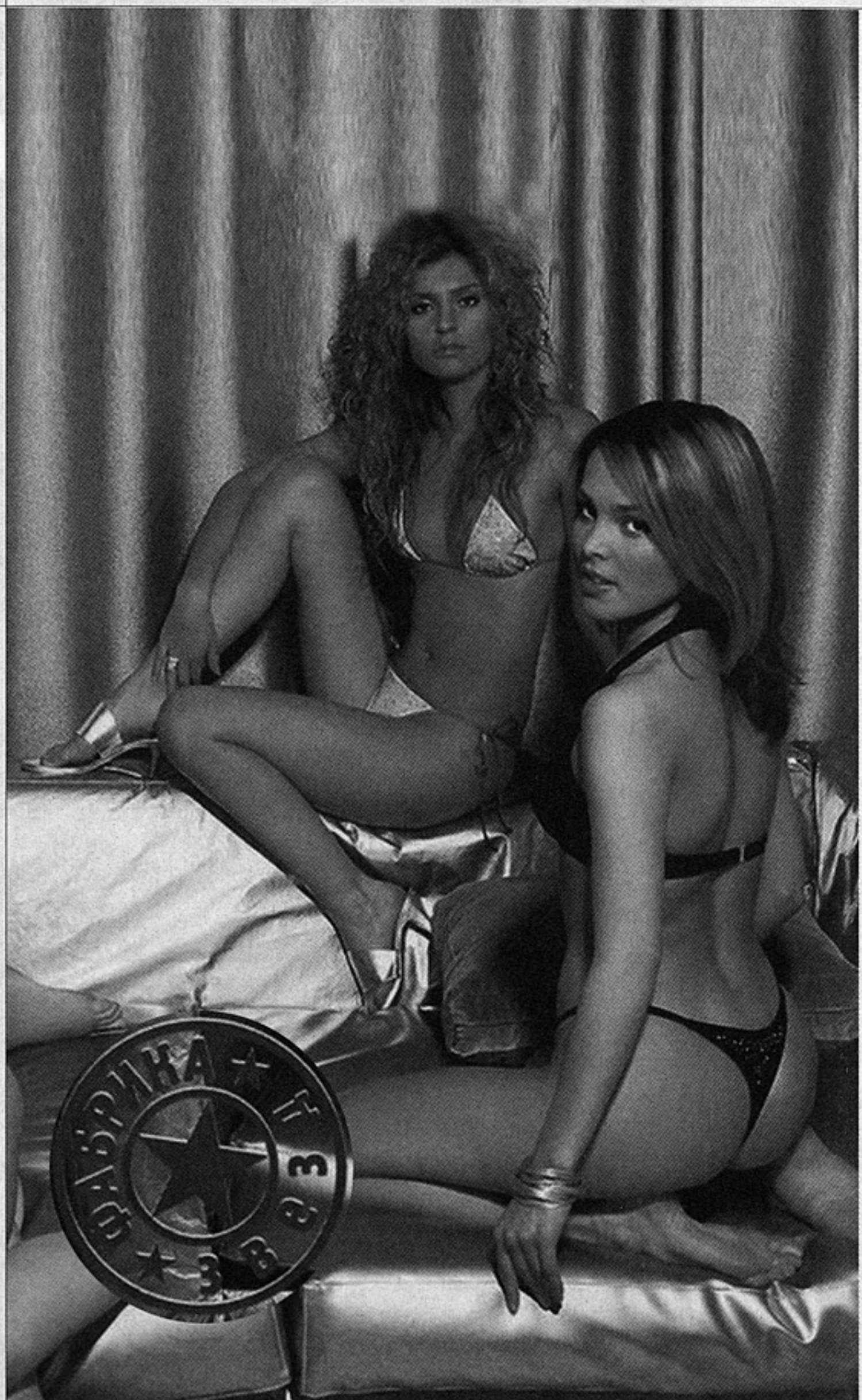
Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НА Ш ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (495) 151-6751. Факс (495) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9



«Фабрика»

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Сирены с архипелага Гламур

Их несколько. Это популярные телеперсоны Анастасия Заворотнюк, Тина Канделаки, Оксана Пушкина, Яна Чурикова, Рената Литвинова, Ксения Собчак. Что же касается пространства их обитания и порхания, то это не один остров, как было некогда, в пору, когда по Средиземноморью путешествовал древний грек Одиссей со товарищи, а целая гряда островков, можно сказать, архипелаг, которому следует присвоить имя Гламур.

Его подмандатные территории — телеканал СТС со всеми его программами и ситкомами, «Фабрика звезд» (Первый канал), «Танцы со звездами» («Россия»), «Женский взгляд» (НТВ). В него входят еще острова вулканического происхождения — всякого рода церемонии награждения. Церемония «ТЭФИ», например. Или «Золотой граммофон». Или «Серебряная калоша».

В общем, как легко представить, это тридевятое царство — тридесятое государство не маленькое. Что вполне естественно при темпах и ритмах обуржуазивания нашей действительности, а также внедрения в нее масскультуры. Да и надо заметить: в том море чернухи, экстремального криминала, бытового экстрима, что затопило отечественный эфир, этот сияющий, бликующий и пузырящийся архипелаг райской жизни не мог не возникнуть в силу известного боровского принципа дополнительности.

Это как в пору разрухи и нищеты возводились сталинские высотки. Как в пору голодухи снимались «Кубанские казаки». Как в страду созидания архипелага ГУЛАГ страна с большим чувством распевала: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек».

Попробуем разобраться в неписанной конституции этого царства, в его национальной идее и в индивидуальных свойствах его сирен, которые, как мы знаем из мифологических источников, представляют собой полуптиц-полуженщин. Древнегреческие сирены являлись дочерьми речного бога и Стеропы. Есть, правда, другие версии касательно их генеалогии. Но это уже не суть важно, это в нашей проекции несущественный факультатив. Существенно другое. То, что эти полуптицы-полудевушки завлекали проплывающих мимо моряков своим сладостным пением («на матросов, знающих, что эти золотые острова песни расставляют, словно сети»), а затем безжалостно губили их.

Мифология умалчивает про то, какой смертью умирали пленники — блаженной или мучительной. Но, очевидно, те «золотые острова» стали братской могилой для довольно значительного числа путешественников. От Гомера мы знаем, что Одиссей, чтобы избежать сей трагической участи, должен был залепить своим товарищам уши воском и попросил их связать его по рукам и ногам, крепко приковав к мачте. И не зря. Только так он и спасся. Но муки пережил немыслимые.

Летела песнь сирен... Но времена прошли
Счастливой гибели в волнах чужого края,
Когда в руках сирен, блаженно умирая,
Сплетенные с мечтой тонули корабли.

Это уже поздняя интерпретация тех событий.

Сейчас другие времена, другие песни поют сирены, никто никого не привязывает, никто никому не залепляет воском уши. Но охота быть «сплетенным с мечтой», обманутым, прельщенным, завороженным по-прежнему пуще неволи. И дело здесь не только в сладкоголосом пении — будь то Басков или Лолита. Более всего прельщает, магнитом тянет собственно золотой архипелаг Успеха и Славы, где обитают только успешные люди, купающиеся в признании, в достатке, в любовных утехах и во внимании папарацци.

То, что сей желанный для миллионов идолопоклонников мир является миражом, никого не может остановить. Наверное, потому что потребность в иллюзиях и утопиях реальнее самой непреложной реальности.

Анастасия Заворотнюк на вершине успеха

По многочисленным опросам Анастасия Заворотнюк признана и самой популярной, и самой сексуальной актрисой минувшего года. Она удостоена статуэтки «ТЭФИ» как лучшая актриса года, обойдя в этой номинации великую Инну Чурикову и несравненную Алису Фрейндлих. Она желанная гостья всех ток-шоу. Ее зовут в качестве шоувумен на все сколько-нибудь престижные церемонии по раздаче национальных пряников. Есть на нее спрос и на корпоративных вечеринках. Она уже стала рекламным лицом какого-то живительного напитка. Она, можно считать, один из самых раскрученных и дорогостоящих российских брендов.

Но верхом ее общественного признания было бы появление в программе Владимира Познера «Времена» в качестве «свежей головы». Настя (как бы Вика, мачеха троих детей Шаталина и мать двух своих собственных) могла бы в компании с серьезными политологами, министрами, парламентариями и писателем Прохановым высказать свою точку зрения на газовый конфликт между Ханты-Мансийском и Мариуполем.

О чем еще в нашей стране может мечтать способная актриса и молодая женщина? О личном счастье? Оно у нее, несмотря на все сообщения в желтой прессе, надеюсь, есть.

О новых ролях? С этим, подозреваю, как раз у нее и будут проблемы.

Нет, не с предложениями. Этого-то добра станет сколько угодно. Особенно много явится (наверняка уже явилось) предложений от театральных антреприз и сериальных продюсеров. Им-то другой блесны для своего зрителя и не надо — лишь бы мелькнула, сверкнула и чего-нибудь отмочила на своем милом «суржике» сама Анастасия Заворотнюк.

Главная проблема будет в другом: как Анастасии Заворотнюк сыграть на сцене и на экране кого-то еще, кроме Вики Прутковской. Вот мы ее недавно повидали на шоу «Танцы со звездами» в роли ведущей — все та же восторженно-насмешливая Вика, только без украинизмов, без комичного говора.

Иными словами, как ей отодрать от своего лица маску, которой и стала для нее роль «прекрасной няни». Некоторые из нас помнят, с какими сложностями сталкивались всесоюзно обожаемые завсегдатаи «Кабачка «13 стульев». В какой бы роли ни выходила Ольга Аросева на сцену Театра сатиры, зрители видели в ней только пани Монику. А в артисте Спартаке Мишулине — пана Директора.

Трудность-то не в том, что Анастасия Заворотнюк не способна что-либо еще сыграть. (У нее есть не очень распространенный среди молодых исполнителей дар характерной актрисы.) И не в том, что зритель-потребитель не желает ничего другого. А в том, что команда «А-Медиа» сотворила из «Моей прекрасной няни» социокультурный миф о витальной провинциалке, одновременно практичной и романтичной, простодушной и лукавой.

Сделано ли это сознательно или просто так само собой получилось — уже не важно. Как не имеет никакого значения, что в основе нашей «Няни» лежит «ихняя», американская лицензионная Nanny.

У них просто «Няня», а у нас «My fair Няня».

Ошибка Хиггинса состояла в том, что он преуспел в преображении уличной девчонки в леди, исправил ей простонародное произношение, избавил ее от уличного сленга. Не надо ему было этого делать. Став леди, Элиза потеряла значительную часть обаяния и естественной живости. И финита ля комедия!

Нянька Вика не стала леди — и в этом ее преимущество перед цветочницей Галатеей. И потому создатели русской версии американского сериала так долго тянули со свадьбой своих персонажей. Действие сериала топталось, буксовало... То был такой своеобразный сюжетный сюрпляс — это авторы выжимали все возможные комические соки из мифа, заложницей которого в конце концов и стала артистка.

Что касается самого мифа, то он проще пареной репы и чуть сложнее тушеной капусты. Идет процесс обуржуазивания постсоветской ментальности и постсоветского коллективиста.

Давно ли этот «коллективист» утешался вниманием другой общенациональной «няньки» — телеведущей Светланы Сорокиной. Она была лирической душой перестроечного поколения, отряхавшего прах советских рефлексов и склонностей. Да так и не отряхнувшего. Оно плакалось в ее передник. Она — в его жилетку.

Теперь уже всем понятно, что человек человеку и не брат, и не сват, и тем более не друг, а либо партнер, либо — того хуже — конкурент. В этой ситуации нет и не может быть более универсальной, утешительной и спасительной Арины Родионовны для граждан, населяющих широкие просторы бывшего СССР, чем не знающая греха уныния Виктория Владимировна, продавщица из бирюлевского бутика, устроившаяся прислугой в дом вдовца и преуспевающего музыкального продюсера.

Нянька Вика — сказка для оперяющегося сред-

Анастасия Заворотнюк

него класса, для которого она и домработница, и любовница, и жена, и мать, и подруга его детям. И еще двадцать пять благоприобретенных ипостасей в одном флаконе.

Субкультура этого «класса» до поры до времени теснилась на дециметровом канале СТС, если, разумеется, не считать Интернет, глянец, ночные клубы и бары. С некоторых пор она ширится и завоевывает новые пространства в общенациональной культуре, знаком чего, собственно, и стал взрыв популярности скромной артистки театра «Современник» Анастасии Заворотнюк.

...После того как ситком «Моя прекрасная няня» оказался заезженным до оскомины на молодежно-буржуазном канале, ему теперь прямая дорога на какой-нибудь из федеральных каналов. СТС, выжав из сериала все, что можно, вероятнее всего, продаст его на Первый, якобы неразвлекательный телеканал. И тогда исполнительницу главной роли Анастасию Заворотнюк вознесет до небес еще одна волна популярности. Ей, судя по всему, в обозримом будущем уготована роль Вергилия в мире Гламура.

Кстати, неплохая роль. Как, впрочем, и ее исполнительница.

По ней плачет роль телеведущей в каком-нибудь шикарном гламурном шоу.

Богиня в зазеркалье

Как правило, сначала придумывают телепрограмму, потом находят для нее ведущего или ведущую. Но случается и наоборот: «под знаковое лицо» придумывается программа. Так был сочинен «Звездный бульвар» под Ксению Собчак, которая благодаря активной светской жизни стала, что называется, раскрученным брендом. Но и звонкий бренд не спас это гламурное начинание. Выяснилось, что телеведущий — это профессия, дар и просто элементарная человеческая самодостаточность, чего в бойкой тусовщице не обнаружилось.

Рената Литвинова не просто бренд, не только бренд, но и артефакт. ТВ не могло пройти мимо этого подарка. Попыток приспособить его для телеэкрана было несколько. Одна из них — «Ночной сеанс» с Ренатой Литвиновой, где она предваряет выдающиеся картины своим сугубо эмоциональным отношением к ним. Самая последняя — «Синемания» на МузТВ. Это треп с известными кинематографистами по душам и просто так.

До этого в одной из первых гламурных программ на отечественном ТВ у нее была своя рубрика. Литвинова там рассказывала о бижутерии, примеряя ее на себя, прикладывала к себе тряпочки, шарфики, косыночки...

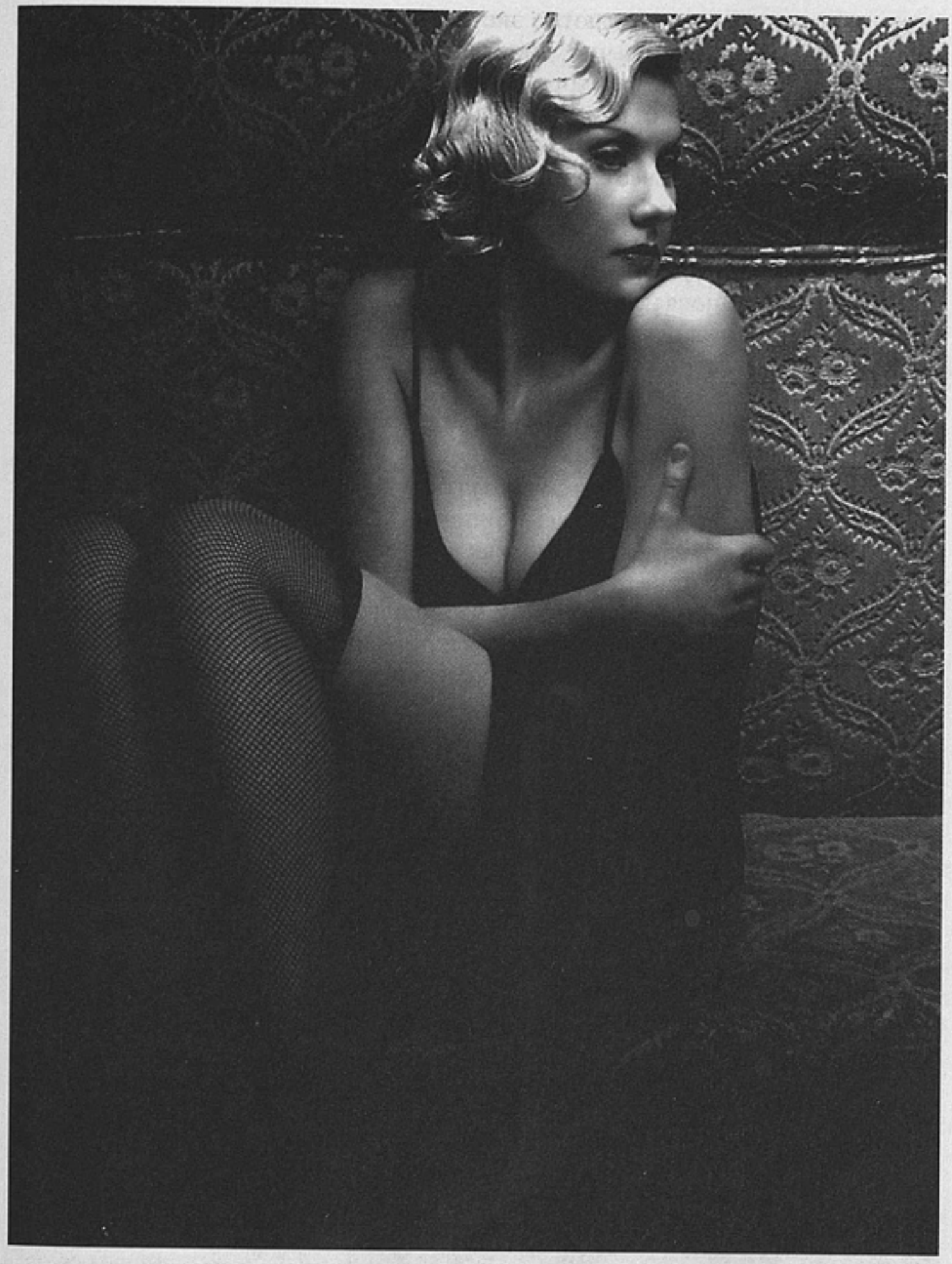
Есть у нее еще один подвиг на поприще ТВ. Если внимательно приглядеться к виньетке, предваряющей кинопоказ на канале «Культура», то можно заметить, что для создания образа Марлен Дитрих позировала не кто иная, как Рената Литвинова.

Впрочем, и без этого эмблематичного лика понятно, что артистка «косит» под богинь Великого немого с их надмирной красотой...

Попробуем представить, что бы случилось с такими неземными красавицами, как Грета Гарбо или Вера Холодная, если бы они спустились с неба на землю?.. Если бы они заговорили с нами, простыми смертными?..

Никита Михалков «представил», и появился фильм «Раба любви», где героиня, звезда немого кино Ольга Вознесенская (Елена Соловей), двигалась балетной походкой, делала плавные жесты руками и говорила нараспев, весьма музыкально: «Господа, что вы делаете? Вы — звери, а не люди, гос-по-да!» Тем не менее девушка нашла себе применение в условиях гражданской войны: она полюбила большевика-оператора и немножко помогла ему в его борьбе с белыми.

Были трудности адаптации к прозаической действительности и у другой не от мира сего женщины — у героини Эдварда Радзинского москвички Наташи, «самой прекрасной девушки Москвы и Московской области». В фильме «Еще раз про любовь» ее сыграла Татьяна Доронина, которая нашла для сво-



Рената Литвинова

ей героини манеру говорить нарочно медленно, нарочито негромко, почти шепотом. Тем была создана аура исключительности для героини. И потому ее невозвращение на землю к любимому ученому-физику получило как бы оправдание свыше.

Потом уже, спустя четыре десятка лет, сама Литвинова сыграет эту роль в римейке «Небо. Самолет. Девушка» в своей манере, то есть по-своему манерно, но с той же целью — дать понять зрителю об инопланетном происхождении ее героини и чтобы тот догадался о ее краткосрочном пребывании в земной юдоли.

К этому моменту Рената Литвинова уже была состоявшимся артефактом и говорила про себя: «Я считаю, что я очень специальная в каком-то смысле девушка, женщина».

Ей, стало быть, уже не пристало копировать ни Соловей, ни Доронину — достаточно было повторить то, что она нашла и закрепила вместе с Кирой Муратовой в фильмах «Увлеченья» и «Три истории».

У Муратовой была своя идефикс: ей надо было остранить этот жестокий, обезображенный мир с характерным для него астеническим синдромом

посредством существа абсолютно экстравагантного. Муратовой нужен был нежный бледный колокольчик, произросший на гниющей помойке. Литвинова изобразила этот цветок: хрупкая, ломкая красота. Ломкая, нервная жестикуляция, дребезжащий голос, манерная интонация...

Другие выстраивают роли — она, Литвинова, выстроила себя, свой публичный образ. Один на все случаи выхода в свет, на публику — будь то новая роль в кино, в театре или появление на тусовке, на презентации, на пресс-конференции.

Конечно, этот образ был бы неполным, оказался недостроенным, если бы сама Рената Литвинова не реализовала в кино собственные, давно уже созревшие режиссерские амбиции. Ей наверняка хотелось сделать нечто абсолютно свое, только ей принадлежащее. «Ренатино кино», как она выразилась в одном из многочисленных интервью. И она сняла фильм «Богиня: как я полюбила», где стала сама себе режиссером. И сценаристом, и исполнительницей главной роли.

Сначала фильм назывался совсем просто и однозначно: «Богиня». Только в последний момент появилась приписка: «Как я полюбила». Фабула вряд ли кого обманула. История про то, как девушка-мент расследует некое преступление, осложненное рядом обстоятельств, всего лишь покров, под которым таится совсем другой сюжет, каковой начинается после того, как милицейскую богиню отстраняют от работы и она погружается в самое себя.

Своя душа — такие же потемки, как и чужая. Это такой зазеркальный лабиринт, в котором она плутает вместе с нами, зрителями.

Богиня, как Снегурочка, сначала никого не любит, а полюбив сразу всех, распадается, расщепляется на несколько зеркальных отражений — будто смотрится в трюмо или еще в какой-то зеркальный многогранник.

Фильм завершается столь же пространным, сколь и претенциозным титром, в котором все участники съемочной группы посвящают трудоемкую работу своим родным и близким под фонограмму песни Земфиры «Любовь — это случайная смерть». Проводив глазами этот отменно длинный-длинный финальный титр, вспоминаешь самое начало — экран, во всю ширь расписанный многократно повторяющейся фамилией автора, полновластной хозяйки этого причудливого мира. Смотрится, как графическое нарциссирование.

Собственно, и фильм в целом отдает тем же. Но он несет и другое важное содержание. В нем сказывается сказка о Ренате Литвиновой. Не как о Золушке или Гадком утенке. А как о Снегурочке, которая прекрасна и жива, пока не полюбит. А как полюбит, так и растает. И испарится. Потому должна себя все время подмораживать манерной пластикой, манерными интонациями...

Действительно, ощущение такое, что ей надо быть все время при холодильнике, а то...

...В очередном выпуске «Ночного сеанса» Рената представляла вместе со Славой Зайцевым фильм «Бени и Джун» с Джонни Деппом. Сказать им обоим про кино нечего. Какая-то любопытная информация и про фильм, и про актера была донесена до зрителя закадровым текстом. А в кадре остались одни эмоции и комплименты друг другу.

Рената, не всегда умея найти подходящие слова, часто выворачивала ладони наружу, тем давая почувствовать собеседнику и телезрителям свою открытость и искренность. Единственное, чем она занималась с энтузиазмом, так это примеряла на себя характеры героев, их поступки. Точно с таким же интересом, как это она делала, прикладывая к себе тряпочки и платочки в памятной гламурной программе.

С лица восхищенного кутюрье, тем не менее, не сходило выражение опаски: не растаяла бы индивидуальность снегурочки Ренаты. Он ее так прямо в конце концов и напутствовал: «Не надо отказываться от своей манерности».

Да она и сама это давно поняла.

Так что: всегда быть виньеткой — судьба ее?

Девушка, которая говорит

У нее природный талант скороговорения. Она, наверное, чемпион и рекордсмен по выпаливанию в единицу времени связных фраз с правильно расставленными ударениями и верным употреблением падежей. Не надо даже устраивать «словесных забегов», довольно посмотреть детскую программу «Самый умный», чтобы в этом удостовериться.

Поглядев несколько выпусков подряд программы «Детали», догадываешься, что словоговорение — это ее страсть. Как песнопение, скажем, для Ларисы Долиной. Она в нее (в страсть) готова кинуться с любого обрыва с любым собеседником — будь то юная «фабрикантка» Пупуся Пупкина или известный политический журналист Алексей Венедиктов. И она будет говорить, говорить, говорить... И непременно переговорит любого. В том числе и Венедиктова — не последнего говоруна в нашем медиасообществе

Не о ней, разумеется, но и как бы о ней написал Борис Пастернак: «Отличительными чертами этой личности были крайняя разговорчивость и подвижность». При этом главным у этой «личности» было «не общение и обмен мыслей, а самая деятельность речи, произнесение слов и издание звуков».

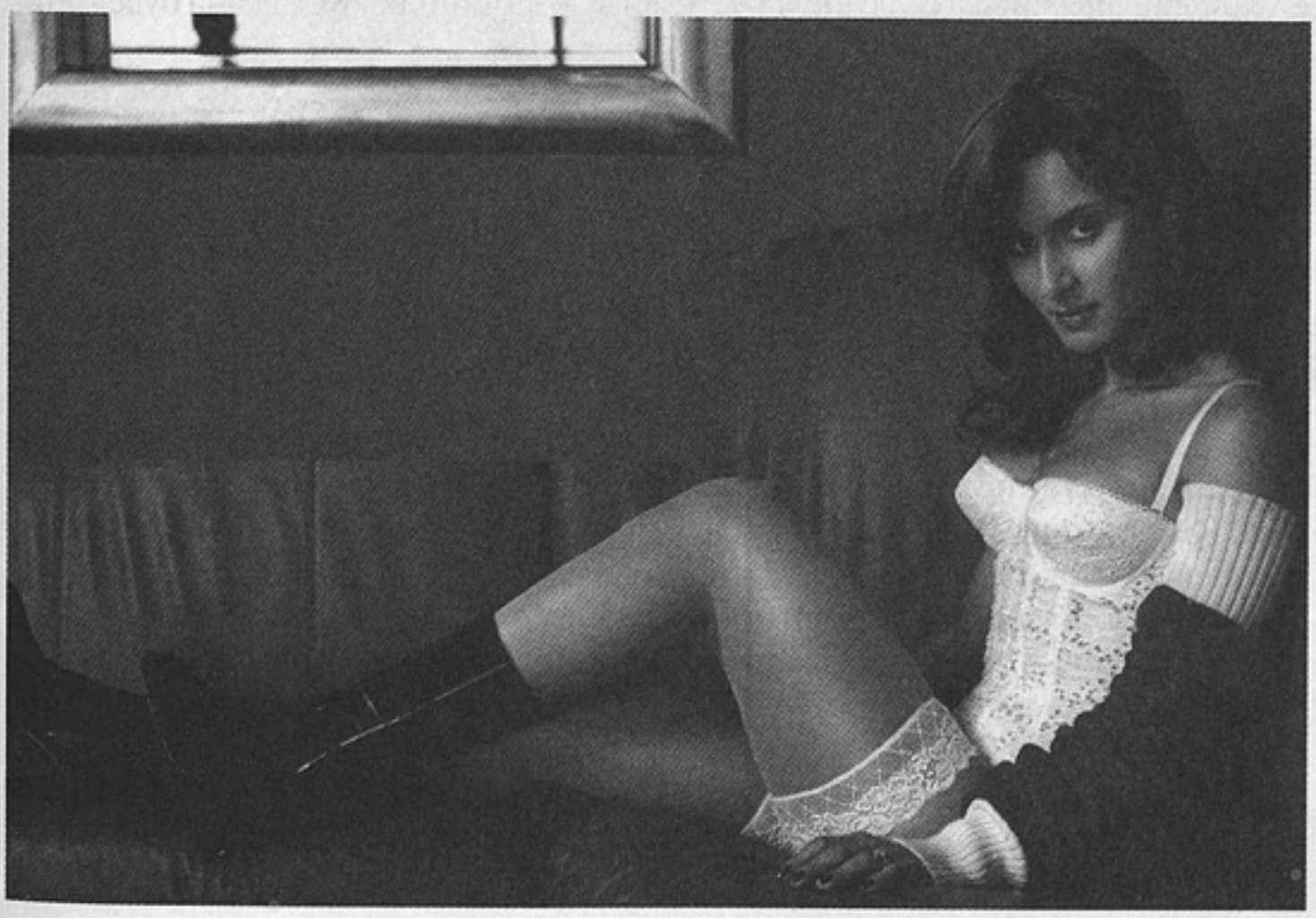
Занятие, к слову сказать, ничем не хуже других, и оно может быть столь же всепоглощающим, как спорт, писание стихов, секс, серфинг, дайвинг и т.д.

Нечто отдельное — страсть к перемене имиджа. Тина Канделаки все время находится в поиске. То есть переодевается, перекрашивается, меняет шляпки, косынки. У нее идефикс — быть в пандан к интервьюируемому. Со стильными гостями — быть стильной. С принцессами — принцессой. С молодыми, да ранними звездами шоу-бизнеса — тусовщицей с рыжей копной волос и с вызывающим макияжем. С интеллектуалами — строгой бизнесвумен. В одних случаях она презентует себя несколько безбашенной, в других — пай-девочкой с челочкой на лбу и двумя косичками по бокам.

В том, что касается содержания и навыков интервьюирования, то здесь нет такого разнообразия. Тина едва ли не в каждом выпуске спешит сообщить, что ей тридцать лет и у нее двое детей, что ее муж блондин, что она грузинская девушка, росла и выросла в Тбилиси.

Это у нее такой незамысловатый способ вызывать собеседника на откровенность: я тебе подробность из своей биографии, ты мне — из своей.

Затем несколько фирменных присказок: «Вы же понимаете...», «Да ладно», «О чем вы говорите?» Самая характерная для нее фишка: задать вопрос



Тина Канделаки

и, прежде чем собеседник успеет открыть рот, выпалить, по крайней мере, два варианта ответа.

Вот она расспрашивает девушку из группы «Блестящие» Анну Семенович о ее непростой жизни. Девушка дошла до романа с молодым человеком и пошла было дальше. Ведущая ее остановила: «Ну подождите, до того момента вы жили в гражданском браке с человеком и тренировались. То есть это практически не жили, а встречались. И вдруг вы возвращаетесь капитально. То есть вы весь день дома, вы весь день рыдаете, потому что вам плохо, потому что жизнь не удалась. Кто вас спас, мне интересно? Вы сами себя спасли или все-таки окружающие?»

Разговор с Юлией Бордовских: «Представь, ведь где-то уже есть эпоха в десять лет? И вот все эти десять лет какое-то количество людей, кто-то очень точно сказал в одной фразе, наблюдают за тем, когда Юлия Бордовских улыбнется. То есть они любят тебя, они наблюдают за тобой, ты даешь им силу, ты даешь им энергию. И они по-разному воспринимают тебя и разное про тебя узнают. Вот как ты считаешь? Из того багажа, который у тебя был, то есть тебя можно воспринимать как спортсменку, как писательницу, как актрису, как телеведущую, как светскую львицу, — как тебя сейчас больше воспринимают?»

Ее коллоквиумы отчасти напоминают галкинскую игру «Кто хочет стать миллионером?» — на каждый вопрос она предлагает несколько ответов. Если ни один не подходит участнику, она восклицает: «Ой, как интересно!»

Поза и выражение заинтересованности у нее искренние, но больно скоротечные. При первом намеке на паузу она обрушивает на визави новый поток слов.

Впрочем, довольно быстро становится неинтересно слушать и самые емкие ее вопросы-ответы. Они все по одному поводу: у человека успех — и как он себя чувствует на его вершине? Или — у его подножия? Или — когда он карабкается на вершину? Или — когда срывается с нее?

Изредка она сама «срывается» в легкую желтизну. Скажем так, в акварельную желтизну. Она не впрямую задает вопрос, был ли у ее визави роман с имяреком. Она говорит: развейте слухи, гуляющие по Интернету, относительно ваших романтических отношений с этим или другим имяреком.

Словом, Тина Канделаки — одна из самых сладкоголосых сирен с гламурного архипелага «Шоу-бизнес». Она его жрица и представительница. И олицетворение — в глазах миллионов.

При этом молодой телеведущей нельзя отказать в трезвом прагматизме. Видно, что она уже сегодня призадумалась о том витке карьеры на ТВ, когда ей придется перейти в следующую возрастную категорию. Когда она будет объявлять, что ей пятьдесят шесть и у нее пять внуков.

Есть вариант — рассказывать детишкам сказки на ночь. Этим можно заниматься до глубокой старости по примеру «тети Вали» Леонтьевой. Но что-то не верится, чтобы Тина Канделаки смирилась с ролью сказочницы «тети Тины». У нее другой уровень амбиций. Она, судя по всему, мечтает о политической журналистике.

Хотя почему «мечтает»? Она уже ею занимается. Правда, пока на радио. На «Эхе Москвы» ей дан шанс — она ведет вечернее «Особое мнение» (с Сергеем Доренко) и работает в программе «Разворот». Ей и здесь, в мире политических реалий, «ой, как интересно». Она и здесь захлебывается словами и восклицаниями. В принципе понятно, что по ней плачет какое-нибудь политическое ток-шоу. И в принципе понятно, что рано или поздно она его получит. Потому что архипелаг «Шоу-политика» нуждается в своих сладкоголосых сиренах, как и все прочие шоу. Басовитые и баритонистые мужчины уже не «тянут». Светлана Сорокина ушла в тень. А ежели организовать кастинг на эту роль среди самых-самых светских львиц — Ренаты Литвиновой, Яны Чуриковой, Анастасии Заворотнюк и Тины Канделаки, то победа последней окажется бесспорной.

Я воображаю, как поговорила бы Тина в «Деталях» с четой Буш, вдруг бы нашедшей время для участия в ее шоу на канале СТС после какого-нибудь очередного саммита в России.

— Лора, мне тридцать лет, у меня двое детей. У вас тоже — двое. Мне очень интересно. Вы первая леди страны. Как вы себя ощущаете в этом качестве? Вам не бывает одиноко в Белом доме? Или вы предпочитаете проводить время на ранчо мужа? Что вы говорите детям, когда они злоупотребляют алкоголем, наркотиками? Вы их наказываете? Или не наказываете?

— ...

— А вы, Джордж... Я вот сейчас подумала. Мне просто интересно. Я родилась в Грузии. По-английски она звучит Джорджия. Вы понимаете: вы и Грузия — тезки... Вы это знаете?

Джорджа Буша этот вопрос, думаю, поставил бы в тупик. Но разве это главное. Главное во всех случаях для Тины Канделаки было и будет «деятельность речи, произнесение слов и издание звуков». Остальное: как получится.

Светлый путь фабричной девчонки

О сирене с архипелага Гламур Яне Чуриковой не скажешь, что она очень уж сладкоголоса. По части проникновенности, обольстительности, обворожительности и обходительности она, конечно же, уступает и Тине Канделаки, и Оксане Пушкиной, и в еще большей степени Валентине Пимановой, предпочитающей зашептывать телезрителя. Зато по звонкоголосости, по уровню децибелов своего призывного клекота ей нет равных в отечественном эфире. Если, правда, не считать крикуна Андрея Малахова. Ну да о нем отдельный разговор.

Яна Чурикова

Ее правильнее числить по разряду зазывал с архипелага Гламур, на котором «Фабрика звезд» — это такой предбанник.

В «дофабричной» жизни Чурикова была персонажем не слишком приметным. Появилась на ТВ она благодаря тому, что ее высмотрела на журфаке МГУ Кира Прошутинская. Она ее и привела во «Времечко». Юная Яна для начала поработала корреспондентом под патронажем Льва Новоженова. Как она

сама признавалась потом, когда слава ее накрыла с головой, известный телеведущий ее репортажи браковал, называя их «пионерскими» по подходу к материалу, по форме их изложения.

Много воды утекло с той поры. И сейчас, после того как у звездной ведущей за спиной остались такие проекты, как «12 злобных зрителей» на MTV и молодежная программа «Реактив», а на плечах у нее угнездилось бесперебойно работающее предприятие по штамповке поп-звездочек, печать советско-пионерского экстаза на том, что делает взрослая Яна Чурикова, неизгладима и, думаю, неистребима. Недаром до сих пор в минуты крайнего душевного подъема с уст этой буржуазной во всех отношениях девушки срывается былая форма обращения к залу и телезрителям: «товарищи».

В советском прошлом таким сызмала бойким, голосистым, с четкой дикцией девочкам поручали зачитывать на слетах и иных форумах приветствия, заверения, обращения и прочие торжественные клятвы. Потом эти цветы жизни назначались передовиками ударного труда, знатными ткачихами, крановщицами, животноводами и письмоносицами; чаще, однако, они шли по комсомольско-профсоюзно-партийной стезе и становились инструкторами, секретарями и просто большими общественными деятелями.

В мечтах они могли возноситься высоко, вслед за ткачихой Таней Морозовой, героиней фильма «Светлый путь», и летать на сказочном автомобиле отечественного производства над ВДНХ. Иные из них становились видными государственными деятелями. Как Екатерина Фурцева — министр культуры (в жизни). Или Паша Строганова — мэр провинциального города (в кино — «Прошу слова»).

Нынче другое время. Нынче таким общественно активным девчатам прямая дорога в диджеи, виджеи, на «Фабрики звезд», в «Народные артисты». Словом, в передовики ударного труда на поприще шоу-бизнеса.

Яна пошла по ней и не прогадала. Одна из газетных журналисток поинтересовалась у Чуриковой, не завидует ли она юным «фабриканткам», не было ли у нее искушения попробовать себя на вокально-исполнительской ниве.

Наивный вопрос. У одного практичного человека спросили, что бы он предпочел: иметь сто рублей или сто друзей? «Конечно, сто друзей, — ответил он, — у каждого друга займешь по сто рублей, вот тебе и капитал в десять тысяч».

Телеведущий светится на фоне такого количества звезд, занимает столько света популярности и славы у своих клиентов, что сам становится мегазвездой.

Яна Чурикова ею уже себя давно чувствует. И ей в реальности удалось осуществить мечту Тани Морозовой — полетать высоко в небе. Правда, воспарила эта фабричная девчонка не над кремлевскими стенами и Москвой-рекой, а над Южной Кореей. Там, на высоте три тысячи метров, у нее наступила, как она сама засвидетельствовала, полная ясность в голове, и она решила расстаться со своим мужем Гришей.

Возможно, на той же высоте в небе она до конца осознала свое предназначение на этой земле. «И наконец я поняла, в чем моя роль: я медиум, я прокладка между зрителем и нашими «фабрикантами».

Ну, «прокладка» так прокладка. Но зато какая эмоциональная, бравурная, широковещательная и страшно себе нравящаяся. Последнее особенно бросалось в глаза, когда Яна в шоу Евровидения объявляла результаты голосования российских телезрителей. Времени было отведено девушке самая толика, но она успела и пококетничать, и поподмигивать, и образованность показать, и дать почувствовать, что она сама знает, как она хороша и неотразима. В просторечии все вместе это называется самодовольством, которое в последнее время у нее переливается через край.

А поначалу на нее было приятно смотреть. Она удачно и непринужденно синтезировала в своем образе сразу несколько амплуа — конферансье, шоумена, диктора, комментатора, модератора, жрицы, сестры-хозяйки, старшей пионервожатой и рекламного агента косметической фирмы «Миа».

Поначалу подкупала ее способность соединять разговорный комнатный треп с выкриками площадного зазывалы. Вкрадчиво: «А сейчас, дамы и господа, имею честь и гордость представить...» И тут же в крик, насколько хватает голосовых связок: «...директор проекта Юрий Аксюта-а-а!» И эти быстро набившие оскомину словесные «примочки»: «Это что-то с чем-то»...

Пару лет назад автору этих строк довелось написать о молодой телеведущей, органично вписавшейся в формат нового развлекательного мероприятия. Но тогда уже были очевидны проблемы, которые со временем только обострились.

Телевидение — это конвейер. Испытание им — самое трудное для телеперсон. Особенно для тех, в чей имидж входит душевная открытость, внутренняя раскрепощенность. Когда все это поставлено на поток, оно невольно унифицируется, автоматизируется, приобретает характер механистичности. А что может более отталкивать, чем формальная задушевность?

Примечательно, что когда ведущая «Фабрики звезд» поминает в своих интервью «фанатов» канала «Культура», то в ее словах явственно слышатся нотки раздражения. Она, девушка образованная, знающая, кто такой Жак Бодрийар, могла бы догадаться, что у этого канала нет «фанатов», а есть всего лишь зрители, и что фанатеют как раз на «Фабрике».

Впрочем, Яну Чурикову понять можно; ее «достало», что ее любимая работа в некоторых слоях народонаселения не ассоциируется со словом «культура». А люди шоу-бизнеса, сколь бы ни были избалованы известностью, все равно комплексуют — им мало больших гонораров, им надобен статус мастера высокой художественной культуры, и, не удостоившись такового, они сильно обижаются.

Ксения Собчак — девушка-скандал

Еще в начале этого года телевизионная карьера Ксении Собчак казалась безоблачной. Она с успехом вела «Дом-2» на дециметровом канале ТНТ, и «под

Ксения Собчак

нее» была придумана на НТВ программа выходного дня «Звездный бульвар». И тут случился, как выражаются ее ровесники, «некоторый облом»: «Бульвар» сняли с эфира, в «Доме» она теперь показывается не так чтобы часто и на популярных ток-шоу ее можно заметить все реже.

Теперь ее удел — Сеть, где она мелькает на крикливых баннерах, и страницы густо-желтых газет, где фиксируется каждое ее появление на публике.

Пару раз она попала в поле зрения респектабельных изданий. Одно из них выступило с претенциозным обличением девушки и с лестным для нее заголовком «Ксения Собчак как конец света». Другое сообщило в подробностях о светской тусовке в городе Лондоне, где ее в глаза обматерили частушкой. Она стоически с натянутой улыбкой ее выслушала, а потом, пряча лицо, сбежала из дворца. Чем черт не шутит, может, ей стало стыдно?..

Ежели так, для нее не все потеряно. И, возможно, она сама не потеряна для ТВ, поскольку тот гламурно-светский мир, который она олицетворяет и представляет, нуждается в своих сиренах и репрезентативных образах. Тем более что Ксения не только девушка-скандал, перманентная невеста, она еще — девушка-бренд. Притом раскрученный, пользующийся на рынке спросом. Нужна только благопристойная оправа, то есть телевизионная авторская программа.

С другой стороны, надо принять во внимание, что и для Ксении телевидение чрезвычайно важно. Работа на нем как-то легализует ее буйную активность на светском олимпе. То есть бесшабашному и безбашенному бренду надобен деловой статус. Должность телеведущего в данном случаем — самое оно.

Когда-то юная артистка Катрин Денёв, отвечая на вопрос, почему она избрала кинематографическую стезю, объяснила, что никакая другая карьера так не удовлетворяла ее склонности к нарциссизму, столь естественной для красивой женщины.

Не все эффектные блондинки и брюнетки рождаются актрисами, но иные из них становятся ими, если обнаруживают в себе хотя бы толику таланта и проявляют чудеса трудолюбия.

С некоторых пор склонность самовлюбленных людей к самовосхищению на публике стали удовлетворять шоу-бизнес и звездная участь телеведущего. И если в первом случае субъекту раскрутки кроме соблазнительных внешних данных нужна хотя бы толика способностей, то во втором, как многим кажется, — и это лишнее.

О степени увлеченности девочки Ксюши поп-идолами мы узнали совсем недавно и воочию в этом убедились. В рамках программы о том, как толпы девчонок с ума сходили и истериковали на концертах то ли «Ласкового мая», то ли группы «На-на», можно было увидеть девочку Собчак в первых рядах. Камера ее случайно «застукала».

Потом уже, когда повзрослевшая Ксения стала завсегдатаем новорусских тусовок, телевидение обратило на нее более пристальное внимание: ее стали довольно часто приглашать в семейно-бытовые ток-шоу в качестве авторитетного эксперта.

Однажды ее сделали героиней популярного шоу «Розыгрыш». «Развели» девушку довольно удачно и даже весело. Так, что раскрылась до дна. Купилась она на предложение принять участие в какой-то шикарной вечеринке с арабским шейхом. В переговорах с посредником об условиях приятного времяпрепровождения строго предупредила, что ничего такого она показывать не будет. Когда же она с подругой оказалась неподалеку от взлетной полосы и с ужасом поняла, что это похищение, то стала кричать на темнокожих захватчиков: «Да вы знаете, кто я? Да вам (бип) оторвут!» Когда она назвалась, охотники до тела VIP-персоны пали на колени и признались, что это... шутка.

Шутка-то шутка, да в ней намек на суть.

...Благодаря нескольким музыкально-развлекательным шоу, на которые в качестве украшения приглашалась вечная студентка МГИМО Ксения

Собчак, можно было заметить, что петь она не может совсем, плясать — тоже.

— Так поди же, поговори, — сказали ей и предложили вести сначала сугубо молодежно-интимное реалити-шоу «Дом-2», а затем более взрослую программу «Звездный бульвар».

В первом случае она взяла на себя роль конфидентки участников программы. Во втором — восхищенной, восторженной поклонницы каждой из звезд. Почти каждый выпуск она начинала заветной фразой: «А теперь сразу начинайте мне завидовать. Я иду на встречу с Николаем Цискаридзе». Завидовать нам предлагалось и тогда, когда она шла на встречу с Веркой Сердючкой и со всеми остальными известными телеперсонами.

То была, наверное, самая откровенная нарциссическая программа на нашем ТВ. Не пошла она на НТВ, видимо, по одной причине — не та аудитория, не тот зритель. Та же передача на нишевых, субкультурных каналах типа ТНТ или СТС, возможно, и прижилась бы, а в метровом диапазоне у консервативной публики она вызвала отторжение и раздражение.

Кроме того, по ходу ее вдруг выяснилось, что и профессия телеведущего требует если не способностей, то вполне определенных навыков.

Ксения светски беседовала с Николаем Цискаридзе о том, о сем. На ее лице блуждала безответственная улыбка. И тут ее собеседник обронил, что вот в этом году у него скончалась мама... Камера, как нарочно, взяла крупным планом лицо Ксении, на котором улыбка уже смотрелась маской. И было видно, как светская девушка тщетно попыталась сдернуть с лица жизнерадостное выражение...

Проблема Ксении Собчак в том, что она брендом стала прежде, чем родилась. И бренд все время бежит впереди нее.

...Ксения Собчак, как это видно из ее недлинной биографии, соблазнилась сладостным пением и экзотическим бытом сирен с архипелага Гламур и погибла на нем. Теперь у нее нет другого пути, как воскреснуть бодрой сиреной, чтобы соблазнять мимо проплывающих одиссеев.

Проблема Шарикова состояла не в том, что он когда-то был простой дворнягой, а в том, что, прежде чем прочитать «Робинзона Крузо», начитался Каутского. То есть до того, как стать человечным человеком, стал человеком политически подкованным.

Все-таки родиться целесообразнее сначала человеком, а уже потом кем-либо становиться. Артистом, космонавтом или тем же брендом.

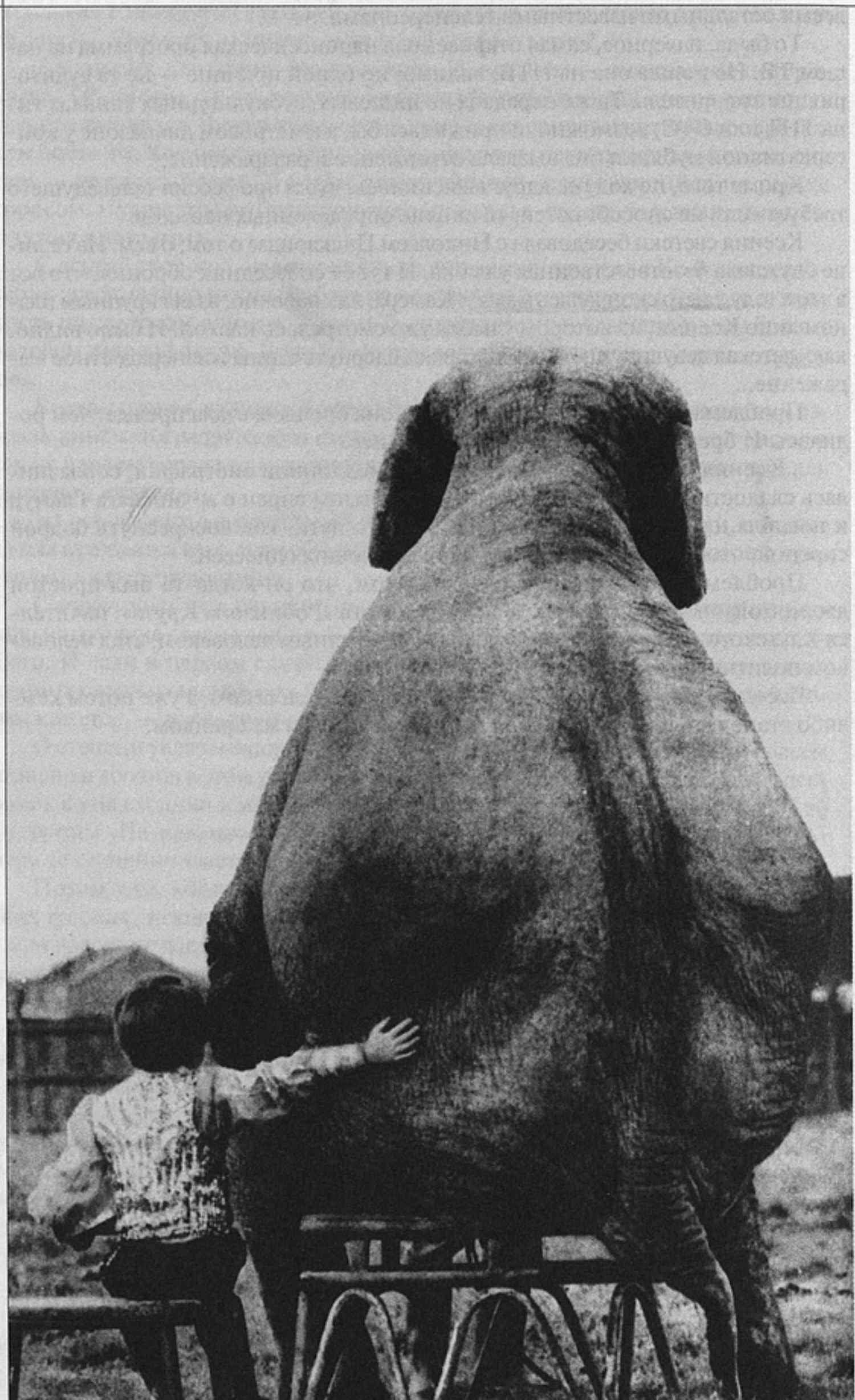


Фото Майка Холлиста

ЮРИЙ СОЛОДОВ
при участии АЛЕКСАНДРА ВЕЛЕДИНСКОГО

Метр с кепкой

Раннее утро. Осень. Светает, но еще темно. Промозгло. Лежат прилипшие к асфальту расквашенные, скользкие листья. Беззвучно падает первый снег. Сиреневый мягкий цвет прорезает луч фары. Тарахтение моторчика. На маленьком, очень маленьком (сантиметров сорок до седла) велосипеде с моторчиком ровно движется по улицам, по безлюдному городу человечек в огромной (для него) мотоциклетной каске и огромных же очках «испанский летчик». К багажнику прикреплена ножками вверх табуретка, кажущаяся непропорционально большой по сравнению с гармонично маленькими велосипедом и седоком. Между ножками — продовольственная проволочная корзина, из которой торчат бумажный рулон, ведро, а из ведра — рукоятка кисти.

Мопедик останавливается на углу здания, человечек спешивается, снимает каску, вешает ее на руль, очки поднимает на лоб, разгружает багажник, блик от фонаря падает ему на лицо, мы видим, что это лицо взрослого человека, лилипут, стало быть, но без вот этой присущей маленьким людям сморщенности моченого яблока: правильные черты, лицо сухощаво, красавчик, только в миниатюре, взгляд строгий, погруженный в себя. Такое впечатление, что человек давно уже созерцает какую-то мысль и будет ее созерцать бесконечно долго. Отрешенный, он взбирается на табуреточку, мажет стену клеем, расправляет на стене цирковую афишу, разглаживает тряпочкой. Садится на велосипедик и с тарахтением уезжает.

На афише изображен слон: ловит, подхватывает хоботом падающего откуда-то сверху с лихой улыбкой маленького артиста (того самого, который расклеивает афиши). Артист в восторге взмахнул руками.

Угол дома, афиша, черный мокрый асфальт, идет снег, и вместе с ним идут начальные титры картины.

Угол дома, афиша, снег уже не идет — лежит тонким слоем.

Юрий Солодов (род. в 1963 году) — кинодраматург, режиссер. Окончил Кемеровский политехнический институт (1991), Литературный институт имени Горького (1996, мастерская Ю.Томашевского), Высшие курсы сценаристов и режиссеров (1997, сценарное отделение, мастерская В.Фрида; 2005, режиссерское отделение, мастерская В.Хотиненко, В.Фенченко, П.Финна). Публиковался в журналах «Север», «Соло», в «Литературной газете», «Кузнецкий край» (Кемерово), «Вечерний клуб» (Москва), «Вечерняя Москва», «Огонек», в сборнике прозы «Любовный треугольник» (1992, Екатеринбург). Сценарист фильма «Змей» (с А.Мурадовым), сериалов (в соавторстве с другими) «Закон», «Тайга. Курс выживания», «Театральная академия», «Звездочет», «Строптивая мишень», «Кулагин и партнеры» и других. Режиссер фильма-спектакля «И эти губы, и глаза зеленые». Член Гильдии сценаристов (2003), член Союза кинематографистов РФ (2005).

Стройка. День

Штабеля кирпичей, за ними три этажа начатой стройки. Подъезжает на велосипеде с моторчиком Константин — маленький человек из первой сцены. Он слезает с седла, берет один кирпич, прищурившись, покачал кирпич в отставленной руке: оценил — взвесил. Бросил назад. Взял другой. Качает в руке. Убирает в целлофановый пакет и уезжает.

А мы остаемся, поднимаемся все выше, выше и вот уже смотрим на стройку сверху вниз и видим копошащихся внизу строителей. Видно, как мастер Василий, стоящий у вагончика, что-то кричит в рупор каменщикам на шестом этаже. Что он кричит, нам не слышно — и мастер далеко от нас, совсем маленький, и рабочие совсем маленькие, тоже далеко. И уж совсем почти незаметный уезжает глубоко в картинке кадра, движется к краю кадра маленький, с прямой спиной мотоциклиста Константин.

Один из каменщиков в ответ на крик мастера бьет кулаком по локтевому сгибу — вот, мол, тебе, Василий! Мастер отбрасывает рупор и, энергично погрозив кулаком, устремляется к хулигану, взбегает по лестнице.

Бытовка в строящемся здании. Поздний вечер

Неоштукатуренные кирпичные стены. На стене горизонтально укрепленная доска с висящими на гвоздях робами. Вверху — лампочка на голом шнуре. Василий и тот каменщик, который показывал грубый жест, сидят, наклонившись, положив друг другу руки на плечи, лоб ко лбу, раскачиваются, влюбленно глядя друг другу в глаза, распаренные, красные, душевные. Перед ними пустая молочная бутылка. Грубый стол. Два стакана. Коробочка с ватками.

Перед окном (высоко) расставлена тренога с теодолитом, рядом небольшой сейф. У каменщика вокруг одного глаза темный круг, глаз начинает заплывать, второй и припух поменьше, и колер побледнее, так, намек. Оба умильно, с большим чувством выводят песню.

Василий поет, влюбленно глядя в заплывающий глаз товарища, подносит палец к синяку, дотрагивается.

Крупно: палец, с осторожной лаской дотрагивающийся до синяка.

В а с и л и й и к а м е н щ и к *(поют)*. «Любовь здесь больше не жи-иве-ет».

То есть получается, что «финик» и есть то место, где «любовь больше не живет».

Василий достает из сейфа еще одну молочную бутылку с прозрачной жидкостью и разливает по стаканам. Выпивают. Василий берет ватку из коробки, подходит к треноге, выдыхая на прибор, любовно протирает по следу выдоха ваткой. Заглядывает в окуляр.

Окно Надежды. В окуляре — вверх ногами — героиня. В заляпанных трико, в футболке скачет с табурета на пол, тщательнейше разглаживает полосы на стене: клеит обои. Утирает со лба пот.

В а с и л и й *(за кадром)*. Надя моя. Правда, на артистку Вертинскую похожа?

Василий уступает место у теодолита каменщику. Тот заглядывает.

К а м е н щ и к. А на которую? Их же две.

В а с и л и й. Да обе хороши. *(Напевает.)* «Доченьки, доченьки, доченьки мои. Будут у вас ноченьки, будут соловьи».

К а м е н щ и к. Чего?

В а с и л и й. Обе, говорю, хороши.

Арена. Вечер

На арене разостлан темный бордовый ковер, по которому рассыпано битое стекло. Рядом с ковром замер слон, отставив хобот (так человек отставляет руку перед тем, как метнуть), приготовившись. Тишина.

В первом ряду зрителей — крупно — мальчик. Подался вперед.

Константина, наряженного в крикливый, расшитый блестками костюм, заряжают в цирковую катапульту. Из дула торчит голова в каске, в которой он гоняет на мопедике.

Крупно: под куполом появляется дрессировщик. Похож на негодяя американца из фильма «Цирк». У него короткие клиновидные усики. Злодейской повадкой достает из-за пазухи револьвер. Направляет его вверх.

Катапульта выстреливает Константина под купол. Он взмывает вверх, делает несколько кульбитов в воздухе и несется вниз.

Слон взмахивает хоботом. Дрессировщик стреляет.

Рапид: слон буквально чуть-чуть промахивается, и Константин — полные ужаса глаза — проносится сквозь не успевающее его подхватить кольцо хобота и со страшной силой бьется о стекло.

Слон грузно и медленно садится на задницу, закрывает хоботом глаза...

Наезд: Константин, лежащий на спине. Противный кошачий крик будильника. Константин резко открывает глаза. В его глазах — слезы.

Квартира Константина. Утро

Маленький бреется.

Теперь наш герой пьет чай из кофейной чашечки (она у него вместо чайной), задумчиво смотрит в окно на падающий на черную землю снег.

На подоконнике цепочка фаянсовых слоников: большой, меньше, еще меньше. Константин стоит на маленьком детском стульчике. (У кухонного стола на треть спилены ножки, а сидят в такой кухне на маленьких детских стульчиках.)

Константин завязывает галстук у зеркала. Завязал узел. Нет, не пойдет, перевязал и так, и этак. А... ладно.

Весь его гардероб пестрый, крикливый, аляповатый.

На стене в кухне висит плотная стопа листков (принцип отрывного календаря), половина из них оторвана: выступает махрящийся корешок. На верхнем — шарж: отпрянувший в панике слон, подпись: «Лист гнева», и помельче: «При стрессе — содрать и уничтожить!»

Лестничная клетка

Константин выходит из двери своей квартиры. Подъезжает вызванный им лифт. Дом старый, лифт древний, с барочной решеткой. Лилипут входит в лифт, он привычно погружен в свои мысли, нажимает кнопку — лифт не трогается. Герой мешкает, что-то вспомнив. Возвращается в квартиру. Выходит на этот раз с кирпичом, опускает кирпич в пакет — поехали.

Двор

Два подъезда. Из правого выходит Надежда, сворачивает направо.

Через непродолжительное время из левого подъезда появляется Константин, он достает из пакета кирпич и засовывает его под ступеньки. За его действиями наблюдают дворовые ребята лет одиннадцати, сидящие на лавочке перед следующим подъездом. Маленький человек с озабоченным по-утреннему лицом быстро уходит налево. Дела.

Пацаны подбегают к крыльцу, один из них засовывает руку под ступеньки, достает кирпич и со всего размаху зашвыривает его как можно дальше.

Слева от дома — ряд гаражей. Между крайним гаражом и домом вбетонирован примыкающий к крайнему гаражу сейф. К нему приварены дужки, на дужках висит замок типа амбарного, только маленький. Константин отмыкает замок и выкатывает свой мопедик. Надевает каску, опускает очки, крутит газ. Машина молчит, признаков жизни — ноль. Со вздохом герой закатывает мопедик обратно.

Переулок

Маленький человек видит мир людей максимум по грудь. По-видимому, улицу так и надо снимать: переминающиеся или широко шагающие брюки, семенящие ноги на каблуках, пожимаемые руки. Долго показывать жизнь ног и рук, как жизнь каких-то животных. И когда мы уже начнем то ли привыкать видеть жизнь так, то ли раздражаться ее так видеть, вдруг появляется человек в этом мире «по грудь» — человек полностью, с головой, и до верхней кром-

ки экрана даже остается еще порядочно места. Или вон собака сидит — тоже вошла полностью — и пристально всматривается в пустынную проезжую часть. Крупная дворняга с бдительной мордой.

Константин останавливает наконец появившееся такси, но тут подбегают двое здоровенных парней с девушкой и, как будто не заметив его, оттесняют от машины. И только когда уже забрались внутрь, один из них, тот, что на заднем сиденье, наконец фокусирует взгляд на нашем герое.

П а р е н ь. Извини, старик, спешим очень. Хочешь — на коленочки? А если менты, пригнешься.

Маленький человек в негодовании отворачивается. Такси трогается, бдительная собака срывается с места и, чуть не сбив Константина, несется рядом с машиной, с азартным лаем мотается у колеса.

Подсобка в магазине. День

Льется в стаканы портвейн. В один, в другой. Потом чьи-то руки поднимают стаканы, сдвигают.

П е р в ы й г р у з ч и к *(за кадром)*. За Надю.

В т о р о й г р у з ч и к *(за кадром)*. За Надю.

Выпив, двое грузчиков ставят посуду на перевернутый ящик. Скудно закусывают.

П е р в ы й г р у з ч и к. За Надю еще не мешало бы.

В о р о й г р у з ч и к. Я не возражаю. За Надю я всегда. Только вот...

Он перебирает пальцами, показывая, что нет денег.

Ж е н с к и й г о л о с *(за кадром)*. Мальчики! Пора!

Грузчики встают, поднимают с пола огромную (с десятилетнего ребенка), непочатую рекламную бутылку итальянского вермута и идут с нею на выход.

Магазин

За прилавком винного отдела стоит Надежда.

Три продавщицы идут к прилавку. Позади грузчики несут огромную бутылку вермута. Водружают ее на прилавок.

Одна из продавщиц, перебарщивая в душевном подъеме, произносит речь.

П р о д а в щ и ц а. Дорогая наша Наденька, наш коллектив поздравляет тебя, золотко, с новосельем и желает...

Вдохновенное лицо поздравляющей.

На заднем плане: один из грузчиков, никем не замеченный, перегибается через прилавок и вытаскивает бутылку коньяка из ящика на полу. Прячет за спину, за ремень. Из-под робы не видно.

Надя чмокает продавщиц, грузчиков.

Арена цирка. Вечер

К о н ф е р а н с ь е. А вот и наш неуязвимый ниндзя Константин Уваров!

Выходят Константин и его ассистентка. Она подает артисту два факела. Герой, подавшись вперед и поставив одну ногу на носок, с силой выдыхает, одновременно подставляя факел; изо рта «ниндзя» с шумом вылетает длинное пламя. Константин, отставив обнаженную руку, ведет факелом под рукой, так что пламя огибает ее, оставляя черные лижущие следы (сажа). Проводит факелом вдоль груди, живота, вдоль спины. Садится на доску с гвоздями; медленно откидываясь, ложится на доску; ему на грудь встает ассистентка.

Рабочие выносят ковер и ящик, раскатывают ковер, высыпают на него содержимое ящика. Это битое стекло. Ассистентка берет бутылку и демонстративно разбивает ее молотком над ковром, берет вторую бутылку — тоже разбивает ее. Герой осторожно идет по ковру, по битому стеклу, останавливается в центре. Гремит оркестр. Маленький человек принимается бешено плясать. На нем жилет, расшитый крупными голубыми звездами.

Коридор с клетками для животных

По проходу идет рабочий в униформе, ведет на веревке ослика. Камера следует за покачивающимся, помахивающим хвостом осликом. Вдумчивое цоканье.

К о н с т а н т и н *(за кадром размеренно, интимно)*. «По улицам слона водили, как видно, напоказ...»

Ослик поворачивает голову и неожиданно останавливается. Рабочий дергает веревку, но ослик не реагирует. Рабочий оглядывается, смотрит в ту же сторону, что и ослик.

Константин, присевший на корточки перед клеткой со слоном. Мечтательно прищурился, глядя вверх, читает по памяти; в руках у него два яблока, одно, продолжая читать, он протягивает слону — тот осторожно принимает. На лице лилипута слабая слепая улыбка. Он тихо гундит.

К о н с т а н т и н. «...Известно, что слоны в диковинку у нас».

Читает, невидяще смотря вверх, крутит яблоко в руках.

Д р е с с и р о в щ и к *(за кадром)*. Я тебе сколько раз говорил — не грузи слона.

Перед Константином, широко расставив ноги, стоит дрессировщик, брезгливо на него смотрит. Рядом с дрессировщиком — подсадной.

Дрессировщик выводит слона из клетки. Константин смотрит, как они удаляются.

Д р е с с и р о в щ и к. Я ему тыщу раз уже говорил, чтоб он слона не грузил, а он все грузит и грузит, грузит и грузит.

Поддакнув что-то, подсадной уходит.

Арена

Дрессировщик ложится на арене на спину, слон ставит на него ногу. Артист поднимается.

К о н ф е р а н с ь е. Есть желающие повторить?

Подсадной зритель поднимает руку.

П о д с а д н о й. Я хочу! Я!

Подсадной спускается по проходу.

Фойе цирка

После представления. Очереди перед вешалкой. Константин идет к выходу, слышит, как вслед ему кричит малыш.

М а л ы ш. А почему он такой маленький?

М а м а м а л ы ш а. Тих, тих, тихо.

П а п а м а л ы ш а. Мороженого много ел, вот и маленький.

Константин пересекает по диагонали цепочку третьеклассников. Учительница, обернувшись, видит его удаляющуюся спину и принимает за своего ученика.

У ч и т е л ь н и ц а. Стой! А ну вернись!

Константин удаляется, на этот раз не принимая окрик на свой счет. Достает пачку сигарет, выщелкивает одну, чиркает зажигалкой (движения неторопливы, а зажигалка солидная), но тут подлетевшая дура учительница рывком его разворачивает и, звонко припечатав по губам, смахивает сигарету... В ужасе они замирают друг перед другом.

У ч и т е л ь н и ц а. Бога ради, извините!

Двор

Константин подходит к своему дому. За ним уже наблюдают пацаны. Лилипут засовывает руку под крыльцо, а кирпича-то нет. Постояв нерешительно, поднимается в подъезд, вызывает лифт. Входит, нажимает кнопку, никуда он, конечно, не едет. В это время приоткрывают дверь на площадке первого этажа, выпускают в щель кошку — погулять.

К о н с т а н т и н. Муся, Муся, кис-кис-кис.

Кошка поворачивает голову, изучающе смотрит расширившимися неподвижными глазами, рысцой забегает в кабинку, трется о ногу. Маленький человек нажимает кнопку лифта — поехали.

Квартира Константина. День

Константин вбегает в кухню. Срывает со стены «Лист гнева», под ним такой же (выступает махрящийся корешок), комкает, мнет еще и еще, бросает в мусорное ведро.

Константин лежит на диване. Смотрит в потолок. Перед ним — на столе — будильник. Громкое тиканье. На будильнике — 9.18.

Константин лежит в той же позе, не шевелится. На будильнике — 11.57.

Константин продолжает смотреть в потолок. В комнате уже сумерки. Тиканье будильника.

Кухня. Включен свет. Веревка закреплена на батарее, переброшена через газовую трубу, идущую чуть ниже потолка. Константин висит. Повесился. В руке у него крепко сжат знакомый нам целлофановый пакет с кирпичом.

Константин трясет головой. Видение пропадает.

Клуб одиноких лилипутов. Вечер

На эстраде играют лабухи, большие люди. За столиками — одни маленькие. Официанты — тоже большие. По тому, как чинно держатся люди за столиками, видно, что они пришли поодиночке.

В туалете, в курилке курящие маленькие джентльмены тоже стоят поодиночке. Все важные, что, вообще-то, присуще маленьким людям. Время от времени на себя напускают.

На пятачке перед оркестром топчутся четыре пары. Константин с тоской наблюдает холостяков обоего пола. Маленькие извиваются, подпрыгивают — в общем, веселятся.

Два официанта, прислонившись к стене у двери в кухню, наблюдают танцы.

Первый официант. О, блин, отрываются лилипуты!

Второй официант. Да, разошлись ребята.

Перед Константином возникает маленькая дама.

Маленькая дама. Разрешите пригласить вас на танец.

Константин выходит на площадку, и они с дамой принимаются перетаптываться. Вдруг Константин говорит.

Константин. Вы меня извините, но я вспомнил, что мне срочно надо позвонить. *(Выходит, сворачивает за угол, сдирает с себя галстук.)* Клуб для одиноких лилипутов, бля!

Женский голос *(за кадром)*. Ты почему ругаешься, мальчик?

Константин оборачивается, видит проститутку у гостиницы. Она статная, высокая, сухая и величавая, как конь.

Маленький убирает галстук в карман, достает сигареты, закуривает.

Константин. Сколько?

Проститутка. Чего?

Константин. Почем берешь, спрашиваю?

Проститутка молча отворачивается, поднимает брови: «М-да...»

Константин. Кто твой начальник?

Проститутка. Что?

Константин. Кто твой начальник?

Подходит сутенер, взглядом спрашивает у проститутки, в чем, мол, дело. Та пожимает плечами.

Константин. Объясните своей работнице, что она должна быть вежлива с клиентами.

Проститутка. Иди, иди. «Солдат ребенка не обидит».

Сутенер, игнорируя лилипута, подходит к машине, открывает дверцу.

Константин *(шепотом)*. Голубые пидарасы.

Захлопнувший было дверцу сутенер снова приоткрывает ее.

Сутенер. Че сказал?

Константин испуганно молчит. Сутенер цепким и брезгливым взглядом изучает зарвавшегося лилипута, потом отъезжает.

Лифт. День

Константин вызывает лифт. У него в руке снова пакет с кирпичом.

На площадке приоткрывается дверь — выпустили кошку. Константин заходит в лифт, следом — сама по себе, ее никто не звал — вбегает Муся.

Константин стоит в кабинке поднимающегося лифта, уставившись в стену, на лице его — застывшее, неприятное выражение.

Кошка, посмотрев на Константина, подходит к его ноге, трется. Константин никак не реагирует. Муся трется, урчит. Наконец он, очнувшись, переводит взгляд вниз. Лицо его искажается, и неожиданно, со страшным размахом, он пинает Мусю. Обезумевшая кошка бьется из угла в угол, с криком носится от стенки к стенке, а Константин в невменяемом состоянии пинает ее и пинает. Всхлипнув, размахивается пакетом с кирпичом, кирпич попадает в пластину с кнопками — лифт, вздрогнув, останавливается. Константин размахивается еще — двери разъезжаются, кошка брызнула вниз, герой — вверх. Он бежит, всхлипывая, едва переводя дыхание. Суки!

Квартира Константина. Вечер

И снова долгие приготовления Константина: бреется, надевает сорочку, меняет ее, завязывает-перевязывает галстук перед зеркальцем на кухне. Лицо спокойно, обыденно.

Выносит ведро, полное скомканных «Листов гнева». Поверх комков бумаги — фаянсовые слоники.

Выдвигает ящик кухонного стола, достает веревку с завязанной уже на ней удавкой, взбирается на стол, со стола на холодильник, перебрасывает веревку через горизонтально идущую газовую трубу, конец веревки крепит на батарее.

Проходит в комнату, открывает дверцу платяного шкафа. В шкафу на вешалках висят одни только цирковые костюмы. Берет один из них: лимонного цвета с малиновыми косыми звездами. Держит на отставленной руке, прищуривается.

Мы видим лицо маленькой женщины, подходившей к Константину в клубе для одиноких лилипутов. Звук отсутствует. По щеке дамы катится слеза. Она стоит с цветами. Много печальных маленьких людей, одетых в траур, с цветами. Наконец камера добирается до огромного гроба с маленьким для него Константином: он лежит со сложенными на груди руками, смешной в этом аляповатом крикливом костюме, в цирковых малиновых же тряпочных сапожках гармошкой, вышитых бисером, и в этом гробище — блестящий и маленький, как жемчужина в раковине. Лицо его покойно. В этом месте внезапно и очень громко врубаем звук: «Реквием» Моцарта. Картинка начинает искажаться и идти рябью. Константин морщится и трясет головой, пытаясь отделаться от прилипчивой картинки. Видение пропадает.

Но возникает другое: сейф-гараж с открытой дверцей, из которой выезжает мопедик героя и, двигаясь самоходно, без хозяина, пересекает двор и попадает в руки пацанов, тех, которые в начале истории выкинули кирпич Константина; они осматривают мопед, пораженные, потом поворачиваются и смотрят на зрителя, что-то за кадром увидев.

Проплывает похоронная процессия. Несут уже маленький гроб.

В гробу Константин. Под подбородком у него торчит огромная бабочка, усыпанная блестками. Вдоль процессии на одноколесном высоком цирковом велосипеде — два прокрута вперед, один назад — продвигается артист в блестящем облачении (на фоне глухих черных костюмов) и жонглирует кеглями с длинными ручками. Тут «Реквием» сменяется каким-то похабным тушем, и провожающие в последний путь вдруг оказываются в цирковых нарядах; процессия начинает заворачивать, заворачивать, движение закольцовывается; люди идут, уже слегка приплясывая; Константин привстает, садится в гробике, уперев руки в бока, и, от возмущения просто не находя слов, взирает сверху на распоясавшуюся процессию. А в центре круга, все так же колеблясь вперед-назад, работает жонглер.

Константин трясет головой. Ходит по комнате, сжав голову руками.

Швейное ателье. День

Драпировка от потолка до пола. Плотная темная ткань. Крупные складки. Все преувеличенно большое: огромные платья, огромные костюмы, широчайшие штаны, манекены с фантастическими бюстами... — все снято снизу, будто глазами маленького человека. За конторкой сидит приемщица заказов.

К о н с т а н т и н *(глухо)*. Я хочу сшить черный костюм.

П р и е м щ и ц а. Нинеля Ивановна!

Раздвигаются складки материи, и выступает, как из-за кулис, баба-гигант — закройщица. И уводит маленького человека за складки материи в примерочную. На тетке висят «сантиметры». Она медлительна и тяжела в движениях, идет, переваливаясь, с одышкой, но неожиданно легко и быстро нагибается, берет Константина и ставит его на стол. Как ребенка.

П р и е м щ и ц а *(за кадром)*. Нинеля Ивановна, вас к телефону.

Воспользовавшись замешательством закройщицы, подступившей было к герою с «сантиметром», он с силой толкает ее и с горящим от нового оскорбления лицом выбегает. Слышен его топоток.

Улица

Константин в крайне возбужденном состоянии несется на своем мопедике, в корзине на багажнике лежит отрез черной материи. Внезапно он резко тормозит, так что его заносит, он вскакивает и принимается резко ходить взад-вперед перед мопедом, поворачивается, идет, ничего не видя, по тротуару и упирается в витрину, стоит перед ней какое-то время и лишь потом начинает фокусироваться на том, что за стеклом — швейные машинки.

Константин открывает стеклянную дверь магазина. Он весь как будто съежившийся, с безжизненным лицом, явно находится где-то не здесь.

Магазинчик небольшой. Стеллажи с машинками. Человек пять посетителей встали у стола в глубине комнаты, за которым «специальная» женщина демонстрирует способности одной из моделей. Рядом с ней продавщица. Скользнув взглядом по лилипуту, отвернулась к столу «специальной» женщины.

Самая крайняя машинка от двери — миниатюрнейшая, классная, фирменная вещь необычного и уютного дизайна (как бывают большие компьютеры, а бывают «ноутбуки»). И руки Константина сами (он в этом не участвует) берут эту машинку с полки, и он, прижав ее к груди, совершенно тупо идет на выход...

О д и н и з п о с е т и т е л е й. И по коже может?

«С п е ц и а л ь н а я» ж е н щ и н а. И по коже.

Продавщица заинтригованно следит за операциями, но что-то заставляет ее обернуться, брови ее взлетают; а Константин уже берется за ручку двери.

П р о д а в щ и ц а. Эй, куда понес, эй, эй, ты что?! Эй, мальчик!

С Константина слетает пелена сомнамбулизма, он резко оборачивается, мечет взгляд на машинку и вылетает из магазина.

Подлетает к своему мопедику, бросает машинку в корзину на багажнике, вскакивает за руль и уносится под крик продавщицы.

П р о д а в щ и ц а. Стой, террорист!

Улица. День

Константин с безумными глазами несется на мопедике, он уже совсем сумасшедший. И вдруг резко, как чертик из табакерки, выскакивает уже знакомая нам азартная и бдительная дворняга и, захлебываясь страшным лаем, несется рядом с мопедиком, норовя схватить героя за руку или за каску. Константин от неожиданности резко закладывает руль, и мопедик падает набок, описав дугу.

Дворняга тут же делает вид, что она ни при чем, с деловитым и озабоченным видом отбегает и останавливается в стороне, поглядывая одним глазом.

Константин лежит без движения, придавленный своим мопедиком. Каска с него слетела. Затылок в крови.

К нему подбегает Надежда (Константин упал перед своим домом). Она вытаскивает маленького человека, лицо которого еще не видит, из-под мопедика и, прижав к груди, беспомощно кидает взгляды направо-налево.

Н а д е ж д а *(дворняге)*. Сука! Что ж ты детей калечишь?!

Та отворачивается, на всякий случай отбегает подальше.

Надя с лилипутом на руках спешит в свой правый подъезд.

Мопедик и рядом с ним швейная машинка остаются на обочине.

Квартира Нади. Ранний вечер

Надя укладывает лилипута на кровать, выбегает из комнаты, возвращается с перекисью, бинтами и клоком ваты. Обрабатывает рану.

К о н с т а н т и н *(открывает глаза)*. Ой.

Надя отвлекается от раны на затылке и вдруг видит, что перед ней мужчина.

Н а д е ж д а. Ой... У вас ничего страшного.

К о н с т а н т и н. А мотоцикл мой где? Машинка?

Н а д е ж д а. Вы лежите, лежите. А мотоцикл ваш я в гараж поставлю. Ваш какой?

К о н с т а н т и н. Маленький. *(Достав ключ из кармана, теряет сознание.)*

Двор. Вечер

Надя выходит быстрым шагом из подъезда, поднимает с асфальта мопедик, кладет машинку в корзину, в растерянности останавливается перед сейфом. Постояв, нерешительно вставляет ключ в замок, отмыкает. Закатывает мопед.

Квартира Нади

Константин приходит в себя. Первое, что он видит, — это огромная бутылка, подаренная хозяйке. Маленький человек стоит напротив бутылки, они ровнехонько одного роста. Бутылка темная. Константин видит в ней себя — отраженного и искаженного.

Он осматривается: в квартире начат, но еще не закончен ремонт. На полу и на мебели газеты, на стене наклеено несколько полос обоев. Люстра прикрыта конусом из газеты, на конусе — капли и полосы от известки.

Надя бинтует герою голову. Щелчок отпираемого замка. Появляется пьяный Василий.

В а с и л и й. О, а это что такое?

Н а д е ж д а. Вась, это наш сосед. Из подъезда рядом. Его собака сбила.

В а с и л и й. Чё?

Н а д е ж д а. Он на мопеде ехал, а его собака сбила.

В а с и л и й *(так и не поняв)*. А!

На лице Константина только что появившееся выражение покоя сейчас сменяется досадой, тревогой и тоской.

Василий, ни слова не говоря, проходит в кухню, возвращается с двумя стаканами, ставит их на журнальный столик — перед Надеждой и Константином (столик тоже накрыт газетой), достает из-за пазухи молочную бутылку с прозрачной жидкостью, снимает полиэтиленовую крышечку. Плеснул по стаканам.

В а с и л и й. Спирт.

Константин мотает головой, отказываясь.

Василий пожимает плечами: как хочешь, мол. Выпивает. Не мигая, в упор смотрит на Константина; взгляд его говорит: «Ну... когда ты уйдешь? Я — пьяный Василий». Посидев так какое-то время, наливает еще.

В а с и л и й. Будешь?

К о н с т а н т и н. Нет, не хочу.

Василий снова пожимает плечами: как хочешь. Выпивает еще. Морщится.

К о н с т а н т и н *(встает, Наде)*. Спасибо вам за помощь.

Он идет к двери. Но, не дойдя, вдруг резко разворачивается, подходит к столу, выпивает стакан и снова идет к двери. Василий удивленно и одобрительно крякает.

Квартира Константина. Вечер

В комнату проходит Константин, оглядывает раскиданные на диване пестрые костюмы. Идет на кухню, изучает веревку, свисающую с трубы. Ставит чайник на плиту, снимает крышечку с заварника — в нем нет заварки, только чайный осадок, — открывает кран, сует под кран заварник. Сипение, потом — воздушный хлопок, заварничек дергается, чуть не вылетает из руки; крышка разлетается по раковине. Константин ставит заварник в раковину. Стоит перед раковиной, молчит, на лице — отчаяние.

Выходит. Дверь захлопывается.

Квартира Нади

Дверь Надиной квартиры приоткрыта. Маленький человек звонит, через дверь слышны раздраженные голоса Василия и Надежды. Звуки ссоры обрываются.

Надежда *(за кадром)*.Да, да, войдите.

Константин проходит в комнату. Надежда и Василий молчат, оба красные, но она молчит скорее обиженно, а он агрессивно.

Константин. Я ключ забыл. От гаража.

Надя о чем-то напряженно думает. Нервно кивает на журнальный столик в глубине комнаты.

Надежда. Вон там, на столике.

На столике — бутылка, два стакана, зажигалка и ключ на самом уголке.

Константин проходит к столу, берет ключ, в это время Василий, который уже, по-видимому, не может и не считает нужным сдерживаться, возобновляет ссору.

Василий *(Наде)*. Знаешь, чем ты от дуры отличаешься? Ничем. *(Замахивается, сцепив зубы.)* Эх, Надя! Надя ты, Надя!

Константин. Э! Э!

Василий оглядывается на Константина с удивлением.

Константин *(сбавляет тон)*. Оставьте женщину в покое.

Василий поворачивается и вдруг топнул на маленького. Как на мышь.

Василий. Пшел! Пошел, пошел отсюда!

А Константин? Он наливает остаток спирта в стакан, замахивает его и пшикает косо вверх спиртовую взвесь, одновременно поднося ко рту зажигалку. От губ его пыхает факел. После этого хватает стакан со стола — хрясь об пол. Хватает еще стакан — хрясь об пол. Берет пустую бутылку со стола за горлышко — об пол, в кулаке его остается «розочка». Скидывает с себя туфли и в одних носках начинает отплясывать лезгинку перед ошалевшим Василием, тем более что «розочка» так и порхает в районе его, Василия, живота. Отплясывая энергичный танец, маленький человек вскидывает то одну ступню («Вот!»), то другую («Вот!»), показывает большому — демонстрирует — неуязвимость.

Константин. Видел?! Видел?! Пшел отсюда! Пшел!

Василий тупо смотрит на беснующегося лилипута. Константин от отчаяния пляшет уже совершенно пламенно. Подпрыгивает. Делает сальто, садится на шпагат и швыряет «розочку» под ноги большому, так что она разлетается острыми брызгами.

Константин сидит на шпагате, грозно сощурившись. Василий таращится на замершую внизу фигурку, наконец поворачивается и без слов, совершенно без эмоций выходит.

Надя подметает осколки. Константин сидит в кресле, накрытом газетой, смотрит перед собой, дрожит крупной нервной дрожью, его сжатые кулаки лежат на коленях.

Вдруг Надя начинает плакать. Константин ее успокаивает.

Улица. Поздний вечер

Покачивающегося Василия останавливают два молоденьких мента с яблочным румянцем на щеках; козыряют. Василий поднимает мутные глаза, солидным загребающим движением сует одному ладонь лопатой, тот от неожиданности пожимает, протягивает руку второму — тот тоже пожимает. Менты, переми-

наясь, слушают Василия (что он говорит, неслышно: общий план, противоположная сторона улицы). Василий неожиданно топнул ногой. Потом он как будто что-то хлопнул о землю, повторил тот же жест. Совсем рядом — тренькнуло, сквознячком негромко пронесся радостный ритм: «Лезгинка».

Милиционеры постояли, послушали Василия, попереминались с неловкостью, потом взяли под руки и повели.

Возле вытрезвителя. Ночь

На улицу выходят Василий, каменщик и второй друг.

В а с и л и й. Ну, и куда теперь?

К а м е н щ и к. К тебе. Сколько берем?

Василий молчит. Не хочется ему пить. К Наде хочется.

В т о р о й д р у г. Как всегда: две в запас.

Квартира Нади

Огромная двуспальная кровать Надежды. В темноте, на самом краешке, на уголке, сидит, притаился, пригнулся Константин. Руки на сомкнутых коленях, подался лицом вперед, большие глаза подняты вверх и заведены вбок, в сторону Нади, стали еще больше, блестят в темноте, губы от интереса проживаемого момента крепко сжаты, на губах — улыбка играющего с вами: спрятался. Надя — на середине кровати, — далеко отставив руку, водит вокруг себя. Наконец не выдерживает: зовет тихо, жалобно.

Н а д е ж д а. Ну, где ты?

Константин хитро, загадочно, радостно улыбается.

Н а д е ж д а. Костя?

И слышит в ответ строгую поправку.

К о н с т а н т и н *(за кадром)*. Константин.

Он и женщина, голые, мокрые и счастливые, едят арбуз, держат в руках по ломтю, сидя на кровати, а косточки сплевывают в большой китайский таз, соревнуясь на попадание. Косточки щелкают, таз позванивает. Рядом на табурете взрезанный арбуз. Константин упоенно болтает не достающими до пола ногами. Тихо смеются. Вот оно, счастье лилипута.

Константин встает в ванне. Надя подходит к нему с большим махровым полотенцем, обхватывает его и несет — ножки болтаются.

Константин рисует фломастером лицо гнома на животе Нади, используя волосы на лобке, как бороду этого гнома.

Маленький с повязкой на глазах, широко расставив руки, ловит Надю, она в комическом ужасе зажалась от него в углу.

Надя с повязкой на глазах идет по коридору. Константин в ванной осторожно выглядывает из большой кастрюли для выварки белья.

Балкон Надиной квартиры

Черные окна в доме напротив; одно зажглось. Надя и Константин курят. Он — на табурете, женщина присела на корточки. (Тут их лица можно показать крупными планами, одинаковыми по крупности.)

Н а д е ж д а. А у тебя дети есть?

К о н с т а н т и н. Есть. Сын.

Н а д е ж д а. Маленький?

Сказала это и засмущалась.

К о н с т а н т и н. Нет, большой.

Показывает, какого роста сын.

***Короткая врезка:* Улица. День**

Общий план. От нас уходят два маленьких человека. Один, очень импульсивный, отстает, забегает вперед, обегает второго; второй идет спокойно, даже солидно, из чего заключаем, что один — ребенок, второй взрослый. Это наш герой и Саша, мальчик, которого Константин видел во сне в цирке. Сын.

Квартира Нади. Ночь

Надя и Константин в кровати.

На стене — фотография в рамочке: Надя скользит по льду в свете юпитеров на фоне заполненных трибун. Юная, худенькая, хорошенькая невозможно и счастливая-пресчастливая.

К о н с т а н т и н. А ты на коньках каталась?

Н а д е ж д а. В прошлой жизни.

К о н с т а н т и н. И?

Н а д е ж д а. Грустно.

Фотография оживает. Надя скользит. Играет музыкальная тема Надежды. Шопен.

К о н с т а н т и н *(за кадром)*. У меня через два дня премьера, я тебя приглашаю. Смертельный номер. Год готовил. Приди, пожалуйста.

Квартира Василия

Василий пьет с друзьями. По телевизору передают фигурное катание.

Василий, не обращая внимания на друзей, уперся в телевизор. Чокнется с ними, выпьет, не отрывая глаз от экрана. В беседе не участвует — не в расположении.

К а м е н щ и к. Вась, ты хоть целое слово-то скажи. Сидит, блин, молчит.

Василий молча уходит в другую комнату. Там останавливается напротив телефона, некоторое время смотрит на него, словно изучая. Но звонить не решается. Возвращается.

Второй друг берет спички, прикуривает. Василий уставился на огонек.

В а с и л и й *(показывая на спички)*. Дай.

Плеснул себе из бутылки спирта. Замахнул. Чиркнул, поднес горящую спичку, с силой («Га!») выдохнул, потухла спичка. Нет факела.

Каменщик подходит к телевизору (старый, цветной, не дистанционный), переключает. Выскакивают титры: «Белое солнце пустыни». Красноармеец Сухов идет по пескам, а под ногами его движется стрелка.

В а с и л и й. Верни взад.

К а м е н щ и к. Ты нормальный — фигурное катание смотреть?

В а с и л и й. Не выступай. Такая вот самокритика, понял? *(Помолчав, переводит тяжелый взгляд на каменщика.)* Красиво же.

К а м е н щ и к. Вот это аргумент.

Переключает.

В т о р о й д р у г. Может, ты и музыку знаешь, кто написал?

Василий молчит — уперся в экран. Потом встает и выходит из комнаты.

В а с и л и й. Телевизор не трогать.

В другой комнате он накручивает диск телефона.

Квартира Нади

Кровать. Надя. Константин. Внезапно раздается телефонный звонок.

Надя снимает трубку. Молча слушает. Подходит к телевизору. Включает. Фигурное катание. Делает громче. Слушает. Выключает телевизор. Возвращается к телефону.

Н а д е ж д а *(в трубку)*. Шопен.

Квартира Василия

Василий возвращается к друзьям.

В а с и л и й. Шопен.

Друзья оборачиваются на него.

В т о р о й д р у г *(с сомнением)*. Думаешь?

В а с и л и й. А здесь никому думать не надо. Сказал «Шопен», значит, Шопен.

(Все последующее действие озвучивается позвякиванием стаканов, бульканьем, невнятными голосами из соседней комнаты.)

Василий выходит из комнаты. Друзья увлеченно и горячо треплются. Василий прикрывает дверь, проходит в другую комнату. Открывает одну створ-

ку окна. Морозный пар. Облокотившись на подоконник, курит. Выглядывает в окно. Густая взвесь мороза. Василий распахивает обе створки окна, морозный воздух заполняет комнату.

Василий разводным ключом перекрывает батарею, пыхая огоньком папиросы у мощных губ.

Василий тянет из ванной шланг.

Вода хлещет из шланга на пол.

Музыкальная тема Надежды. Василий неуклюже катается на коньках по комнате, по замерзшему полу; глаза подняты вверх, прикрыты; мечтательно, легко улыбается — точь-в-точь Константин, когда читает слону. На губах счастливая и невнятная улыбка — с оттенком глуповатым, как у любящего человека. Спасибо, Василий... Ноги полусогнуты, катит враскоряку, вот боров! Тихонечко Шопен. Тихонечко смеется.

Неожиданно Василий видит себя в зеркале трюмо. Улыбка застывает. Глупое, раскоряченное, застывшее отражение проехало по плоскости трюмо.

Василий вздрагивает. Видение исчезает. Он по-прежнему с друзьями. Каменщик протягивает ему стакан.

Второй друг. А это случайно не тот Шопен... *(Осекается, провожая взглядом стакан, который опрокидывает в себя Василий. Потом продолжает.)* А это не тот Шопен, который похоронный марш написал? Ты позвони, уточни. Хе!

Василий не реагирует.

Каменщик. Вот под него бы и катались. *(Шумно напевает похоронный марш.)* Хе! *(Василию.)* Чё все молчишь-то?

Василий — неожиданно — хрясь стакан об пол. Скидывает тапки. Топнул и тут же («Уй!»), падая на табурет, хватается за ступню, скалясь, вытаскивает осколок.

Бытовка на стройке. День

Окуляр теодолита. В окуляре — окно кухни, в окне — Надя (изображение перевернуто). В окуляре появляется второе окно, в котором — Константин. Негромкий возглас. Картинка переворачивается. Константин оказывается головой вверх. Он клеит обои.

Василий, взобравшись на стол, развернувшись задом к окну, нагнувшись и просунув голову между ног, поглощен тем, что видит в теодолит. Сел на стол, хмурится: пытается сообразить.

Квартира Нади

Константин, сидя на шкафу, клеит на потолок обои.

Надя смотрит на него снизу. Говорит вкрадчиво, деликатно.

Надежда. Понимаешь, Костя. Мы с тобой все по-разному видим. Вот ты пол видишь, а я, что на шкафу... Ну, я не знаю...

Константин методично разглаживает обои. Не хочет слышать.

Лестничная клетка

Василий, прихрамывая на порезанную осколком ногу, поднимается по лестнице. Звонит. Открывает Надежда.

Надежда. Ты чего?

Василий. Ремонт делать.

А сам тянет шею, пытаясь заглянуть в квартиру.

Квартира Нади

Надя и Василий заходят в комнату, в которой делается ремонт. Константин по-прежнему — на шкафу. Увидел Василия, насупился.

Полоса обоев — тык-тык — отклеивается.

Василий широко, но нехорошо улыбается.

Надя выходит из комнаты, за спиной бум-бряц-звяк-шлеп-бряк! Надя вбегает обратно: Василий с ведром на голове, Константин на полу, приподнимается на локте, выставил, защищаясь, кисть.

Н а д е ж д а. Все! Чтоб на дух! Обоих! Живо!

И выталкивает Василия в спину (тот отирает рукавом лицо). Константин выходит следом с выражением достоинства на лице.

Лестничная клетка

Только дверь за ними захлопывается, Василий резко оборачивается на лилипута.

Тут двери лифта открываются, выходит какой-то старичок (сосед). Константин шмыгает в лифт, нажимает кнопку, лифт не едет, понятное дело. В кабину заскакивает Василий, Константин вылетает у него между ног и бегом вниз по ступеням, двери закрываются, лифт трогается. Но на следующем этаже тормозит, двери, помедлив, разъезжаются, выскакивает Василий и — вниз за лилипутом.

В дверях подъезда — Константин и Василий. Оторопело уставились на вытаращившихся на них трех старушек, сидящих на лавочке перед подъездом. Старушки синхронно перекрестились.

Парочка задирает головы. С балкона следит за ними Надежда. «Друзья» делают несколько шагов. Маленький оглядывается на свой подъезд, затем на залитого клеем Василия. Старушки, подавшись вперед и вытянув шеи, не сводят с них пристального взгляда.

К о н с т а н т и н. Грязный ты. Пойдем ко мне, что ли, помоешься.

Василий, тяжело дыша, пристально смотрит на маленького. Тот хладнокровен, выдерживает взгляд.

К о н с т а н т и н. Так и пойдешь по городу?

Оба поворачивают к подъезду Константина.

Квартира Константина

Константин и Василий, оба из душа, с влажными волосами, сидят за наскоро сервированным столом. Спиртное в наличии, и оно успело уже сыграть свою роль.

В а с и л и й. Я, конечно, сука большая, большая гадина, но и ты меня пойми: прихожу я к бабе, а там... мужик. И чё?

К о н с т а н т и н. Все равно, не должен был ты меня за ногу со шкафа стаскивать. Не должен.

В а с и л и й. Так ты бы сам-то не слез.

К о н с т а н т и н. Нет, конечно.

В а с и л и й. Ну. Представь, заходишь ты к любимой женщине, а там на шкафе...

К о н с т а н т и н. На шкафу.

В а с и л и й. А на шкафу у нее — другой мужик. Ну, представь?

Константин смотрит на Василия, прикидывая, поместился бы тот в промежуток между шкафом и потолком.

К о н с т а н т и н. Анекдот знаешь?

В а с и л и й. Нет.

К о н с т а н т и н. Один мужик рассказывает приятелю: «Представляешь, приезжаю из командировки, открываю шкаф, а там голый мужик». Приятель: «Бывает». А первый ему: «Ты не понял, у меня вообще жены нет».

И сам же первый смеется. А Василий не смеется — наливает себе водки.

В а с и л и й. Ты на Надю-то не сильно обиделся?

Константин пожимает плечами.

В а с и л и й. Ты на нее не обижайся. Это она в сердцах тебя кровавым карликом назвала. Не обиделся? Это она в истерике.

К о н с т а н т и н. Да ерунда. Ты тоже не обижайся, что она тебя боровом небритым назвала.

В а с и л и й. А когда она меня бо.. так называла? Она меня так не называла.

К о н с т а н т и н. Значит, мне послышалось.

И, довольный, отводит взгляд.

В а с и л и й. Кость?

К о н с т а н т и н. Константин.

В а с и л и й *(кивнув)*. Ты на коньках кататься умеешь?

К о н с т а н т и н. На коньках?

В а с и л и й *(со вздохом)*. А я не умею.

Василий разливает последние капли водки. Видно, что ему мало. Константин успокаивает его, достав из бара еще одну бутылку.

Затемнение.

Там же. Те же. И недопитая пока еще бутылка.

В а с и л и й. А друзья у тебя есть?

К о н с т а н т и н. Есть.

В а с и л и й. Настоящие?

К о н с т а н т и н. Один — настоящий.

В а с и л и й. Как зовут?

К о н с т а н т и н. Тарас.

В а с и л и й. Редкое имя.

К о н с т а н т и н. Потому что слон.

Василий кивает согласно, будто это самое обычное дело — иметь в друзьях слона.

К о н с т а н т и н. Да, слон. Мы с ним номер готовим.

В а с и л и й. Большой?

К о н с т а н т и н. Кто?

В а с и л и й. Слон.

К о н с т а н т и н *(подумав)*. Достаточный. Мы с ним смертельный номер готовим, а дрессировщик — сука. Ревнует животное, сцены устраивает. И дирекция за меня, а дрессировщик, сука...

В а с и л и й. Хочешь, я с ним поговорю?

К о н с т а н т и н. Со слоном?

В а с и л и й. С дресси... с дрессировщиком.

К о н с т а н т и н. Не-ет. Цирк, Вася, — это цирк!

В а с и л и й. Я в цирке сто лет не был... И в кино.

К о н с т а н т и н. У меня премьера на носу: смертельный номер. Приходи, посмотришь, какой я артист.

В а с и л и й. Да я видел, в общем.

Пьяный уже Константин встает и... забирается на шкаф. Василий, он потрезвее, насторожен теперь. Но маленький успокаивает его.

К о н с т а н т и н. Все нормально, Вась. Встань внизу и ничего не бойся.

Василий подчиняется неохотно.

К о н с т а н т и н. Как будто ты — слон, а я как будто — это я.

И сразу же прыгает вниз. Василий еле успевает извернуться и поймать его. Относит в кресло.

К о н с т а н т и н *(зевает)*. Смертельный номер.

Поутру друзья-соперники умылись уже и теперь одеваются. У трезвых — разговора у них не получается. Не о чем говорить, разные. Константин, губы сжаты, брови решительны, примеряет недошитый черный костюм.

Звонит телефон. Константин снимает трубку.

Ж е н с к и й г о л о с *(в трубке)*. Константин Уваров?

К о н с т а н т и н. Да, я.

Ж е н с к и й г о л о с *(в трубке)*. Вас беспокоят из детской комнаты милиции. У нас сейчас находится ваш сын.

К о н с т а н т и н. Понятно. Что он опять натворил?

Ж е н с к и й г о л о с *(в трубке)*. Ларек ограбил. И сопротивлялся при задержании.

К о н с т а н т и н. Скажите, куда, я приеду. *(Записывает карандашом адрес на обоях.)* Выезжаю.

Константин вешает трубку. Расстроен.

В а с и л и й *(с надеждой)*. Надолго уезжаешь?

К о н с т а н т и н. Да нет. Надо тут.

В а с и л и й. А-а.

К о н с т а н т и н. Василий, ты раньше женат не был?

В а с и л и й. Не-а. А ты чего — был?

К о н с т а н т и н. У меня сыну десять лет. Совсем от рук отбился.

Детская комната милиции. Утро

Саша сидит за решеткой в «обезьяннике».

Константин у стойки дежурной расписывается в какой-то бумаге.

К о н с т а н т и н. А где я этот штраф могу заплатить?

Д е ж у р н а я. В любом отделении Сбербанка. Лучше за ребенком нужно следить, папаша.

«Папаша» звучит оскорбительно, но справедливо, и поэтому Константин молчит.

Милиционер выпускает Сашу.

Д е ж у р н а я *(Саше)*. Еще раз попадешься, Уваров, — всё.

Она скрещивает пальцы решеткой.

Улица

Константин и Саша идут по улице. Они одного роста. Отец отчитывает сына.

К о н с т а н т и н. Ты, когда вырастешь, бандитом хочешь стать? Становись!

Саша не хочет быть бандитом — он хочет, чтобы отец смягчился.

К о н с т а н т и н. Ты почему в милиции мой телефон дал? Матери боишься?

С а ш а. Просто соскучился.

Константину приятно, но он старается скрыть это.

С а ш а. Можно я у тебя пока поживу? Пока каникулы.

К о н с т а н т и н. Каникулы. Ты у меня по струнке ходить будешь! Как Олег Попов.

И, балансируя руками, зло показывает, как Олег Попов ходил по струнке.

А Саша доволен, что к отцу поедет.

С а ш а. Пап, а Тарас меня еще помнит?

К о н с т а н т и н. Ты мне зубы не заговаривай... Тарас... Тарас и думать о тебе забыл.

С а ш а. А ты говорил, что у слонов память очень хорошая.

К о н с т а н т и н. Зато у тебя, вижу, отбило. Ведь не первый же раз!.. Что я матери-то скажу?

С а ш а. Придумай чего-нибудь.

Возле дома Константина

Камера провожает летящий кирпич, он снижается, бьется об асфальт, раскалывается пополам у чьих-то ног. Это ноги Саши и Константина. Они поднимают глаза... Дворовые пацаны, только что выбросившие кирпич из тайника, выпучились на них: не ждали, мол.

Наконец один из пацанов, сбросив оцепенение, дергает второго за руку. Они разворачиваются и удаляются независимым, подчеркнуто прогулочным шагом — руки в карманах. (Они приблизительно на полголовы крупнее отца и сына.)

К о н с т а н т и н. Эй, а ну подождите!

Саша переводит удивленный и серьезный взгляд с мальчишек на отца. Константин бежит. Когда он почти догоняет пацанов, те как бы нехотя разворачиваются и с угрожающей меланхолией смотрят, как лилипут переходит на шаг.

К о н с т а н т и н. Кто ваши родители?

И тут же получает в глаз, а от второго подсечку. Кто-то вдруг дико кричит. Перед лицом одного из хулиганов мелькает-свистит обломок кирпича. Они

поворачивают головы и видят, как летит с перекошенным лицом Саша со второй половиной кирпича в отставленной руке. Драка!

Лифт

Саша и Константин стоят друг против друга — разглядывают повреждения. У Константина рассечена бровь и ссадина на скуле, у Саши распухло ухо. Мальчик улыбается отцу — сначала смущенно, боясь того обидеть, но и не без ехидства. Константин, поколебавшись, тоже улыбается, и вот они уже хохочут: нервная реакция, облегчение.

Перед магазином. Вечер

Василий ждет у дверей магазина. Выходит Надя. Увидела Василия и — резко в сторону. Тот бегом за ней.

В а с и л и й. Надя, подожди. Да подожди ты, Надя!

А она все быстрее. Каблучки цокают. Губы сжаты. Кавалер не отстает, но тоже замолчал. Словарный запас иссяк. Помолчал-пособображал, хватает женщину на руки и бежать. Бережно прижимает. Сопит. Надя молча брыкается, пытается вырваться. Наконец затихла. Упрямец бежит. Жми, Вася, жми!

Вася выдыхается, сбавляет темп, трусит медленно, но упорно; дышит все тяжелее; наконец останавливается, но Надю не опускает; грудь — ходуном, на женщину боится взглянуть. Та не вырывается.

Квартира Константина

Константин шьет на машинке. Саша рассматривает фотографии. Групповой портрет цирковой труппы. Саша обращает внимание на дрессировщика. Особенно на револьвер в кобуре на боку.

С а ш а. Па, а у дрессировщика револьвер настоящий?

К о н с т а н т и н. Настоящий.

С а ш а. А вот если лев взбесится и дрессировщик будет в него стрелять и промахнется, он в зрителей попадет?

К о н с т а н т и н. Он холостыми заряжен. А если лев взбесится, на этот случай пожарные есть. Со шлангами.

Саша вглядывается в отца. Потом, отойдя к зеркалу, смотрит на свое отражение.

С а ш а. Папа, а ты когда перестал расти?

К о н с т а н т и н. В десять лет.

С а ш а. А мама?

К о н с т а н т и н. Мама — в семь.

С а ш а. Я в классе самый маленький.

К о н с т а н т и н. Нагонишь еще. Ты вон меня уже перерос.

С а ш а. Всего-то на сантиметр.

К о н с т а н т и н. Какие твои годы.

А сам смотрит на сына. Потом трижды сплевывает через левое плечо, стучит по дереву.

Саша садится напротив отца. Смотрит, как тот шьет, а шьет отец на совесть.

К о н с т а н т и н *(обращаясь к швейной машинке)*. Черт бы тебя, не успеваю...

С а ш а. Пап.

К о н с т а н т и н. Ну?

С а ш а. Мне один пацан рассказывал, что в Новосибирске, в Академгородке, есть улочка, на которой живут одни только маленькие. Правда-правда. Четыре домика по одной стороне и пять по другой. Домики эти совсем маленькие, квартирки в них низенькие. Маленькие окна, маленькие двери. Как игрушечные. Живут там академики, маленькие. У них такие портфельчики, галстуки такие коротенькие, маленькие смокинги...

Константин не верит, конечно, но благодарен сыну за эту байку.

К о н с т а н т и н. Наполеон, случайно, не на этой улице жил?.. А воровать, Сашок, все-таки нехорошо. Последнее это дело — воровать.

И, поймав себя на неискренности, провернул колесико ворованной машинки.

Цирк. День

Репетиция перед премьерой. Константин делает новый номер. В первом ряду Саша. В последних рядах с глумливой и недоверчивой ухмылкой развалился дрессировщик.

На арене растянут батут. Рядом стоит слон. Константин по веревочной лестнице поднимается на десятиметровую высоту, прыгает на батут. В воздухе его хоботом ловит слон.

Константин снова поднимается по лестнице. Прыгает. Выстрел. Слон промахивается, артист падает на батут.

Саша оглядывается: дрессировщик держит револьвер дулом вверх.

Константин соскакивает с батута, твердо встает на ноги, поднимает голову, нахмурившись.

Д р е с с и р о в щ и к. Шутка, шутка. Всё, всё, больше не буду.

Саша внимательно, задумчиво и серьезно смотрит на дрессировщика.

Квартира Нади. Вечер

В комнате закончен ремонт. Все вычищено, сияет. Василий и Надя лежат на диване. Василий нет-нет, да посмотрит на шкаф, нахмурится.

Н а д е ж д а. Вась, ты что?

В а с и л и й. Да я все думаю об одной вещи.

Н а д е ж д а. О чем?

В а с и л и й *(помолчав)*. Было?

Н а д е ж д а. Что?

В а с и л и й. С этим... *(Показывает метр от полу.)*

Надя, приподнявшись на локте, подается к Василию, наклоняет голову. Тянет с укоризненной улыбкой.

Н а д е ж д а. Ва-ась, ну ты что?

Помолчали.

Н а д е ж д а. Сегодня у Кости премьера. Смертельный номер.

В а с и л и й. Да?

Н а д е ж д а. Я с детства в цирке не была.

В а с и л и й. Ты, Надь, большая уже. А цирк, Надя, — это цирк.

Цирк. Вечер

На арене готовится выход Константина. Рабочие высыпают на ковер битое стекло из ящика.

Надя и Василий сидят среди зрителей. Василий, не отрываясь, смотрит на битое стекло. Ему становится дурно.

В а с и л и й *(встает, Наде)*. Сейчас приду.

Выйдя в фойе, Василий тотчас закуривает. Это замечает билетерша.

Б и л е т е р ш а. Прекратите курить!

Василий поспешно тушит сигарету, рукой разгоняет дым.

К о н ф е р а н с ь е *(за кадром)*. А вот и наш неуязвимый ниндзя — Константин Уваров!

Аплодисменты. Константин кланяется зрителям. Сквозь толстый слой пудры под глазом проступает синяк.

Среди зрителей — Саша. Он встает и куда-то выходит.

Василий поднимается по проходу. Навстречу ему спускается девочка с букетом цветов. Она вручает букет Константину. Константин бросает его зрителям.

Василий усаживается рядом с Надеждой. Вдруг на колени ему падает букет. Василий молча отдает его Наде. Играет туш.

Затемнение.

Следующий номер. Появляется дрессировщик со слоном. Дрессировщик ложится на арену, слон ставит на него ногу. Потом убирает. Дрессировщик поднимается, с важностью кланяется публике.

Крупный план: всматривающийся Василий.

К о н ф е р а н с ь е *(за кадром)*. Кто из публики хочет испытать себя, выйти на арену?

В а с и л и й. Я! Я!

Василий срывается с кресла и бежит к арене. Подсадной еще не успел встать, как Василий оттолкнул его, продолжая бежать на арену. Тот падает назад в кресло. Надежда в порыве вскакивает, но, устыдившись, садится на место.

Василий лежит на спине, на арене, слон ставит на него ногу — мужик геройски подмигивает зрителям. Слон убирает ногу — Василий, лицо белое, лежит неподвижно.

Среди публики пробегает слабый невнятный шум. Выбегает униформа, уносят пострадавшего.

Надя пробирается к проходу.

В своей гримерной Константин строчит на машинке черную ткань. Рядом Саша старательно и неумело пришивает пуговицы к отцовскому пиджаку.

Заглядывает взволнованная ассистентка.

А с с и с т е н т к а. Через минуту ваш выход.

Константин вытаскивает брючину из-под иголки, откусывает нитку. Лихорадочно переодевается.

Мимо Константина, спешащего «на выход», проносят Василия. Артист, увидев его, притормаживает, запрокинутое лицо большого Василия проплывает как раз рядом с его головой — у Василия медленно открывается и закрывается глаз. Сознания в том глазу — ноль. Следом за унесенным Василием пробегает встревоженная Надя с букетом в руках.

Выход Константина.

Крупно: панорама по пуговицам. Черный костюм. Первый раз мы видим артиста так строго и достойно одетым.

...Константин, прокрутив кульбиты под куполом, падает вниз, но... Слон резко взмахивает хоботом и ловит своего маленького друга. Триумф!

Артист верхом на слоне, торжествуя, объезжает арену. Овации.

Константин, раскланявшись в очередной раз, уходит за кулисы.

Его берут под локоток. Менты. Дрессировщик, стоящий рядом, зло сверкает глазами.

Д р е с с и р о в щ и к. Да больше некому.

В гримерке у Константина устроен обыск. Ищут револьвер, принадлежащий дрессировщику.

С е р ж а н т *(Константину)*. Не желаете, значит, добром револьвер возвращать? Ну, ну.

Константин пожимает плечами. Он давно понял уже, кто украл револьвер у дрессировщика. Сын украл, Саша. Никому и невдомек, а отец понял. Вон он — Саша-то — ни жив ни мертв.

Р я д о в о й м и л и ц и о н е р *(сержанту)*. Револьвера нету нигде.

Сержант внезапно проявляет интерес к швейной машинке, стоящей на столе.

С е р ж а н т *(рядовому)*. Ну-ка, какой там у нее номер?

Рядовой мент переворачивает машинку, чтобы посмотреть номер.

Константин, глянув на Сашу, опускает глаза.

Кабинет следователя

На столе перед следователем — швейная машинка. Следователь — важный, пыжится, стёбается дурак.

Следователь хватает со стола толстую стопку дел, поднимает над головой, трясет зло.

С л е д о в а т е л ь. Во! Видел! Всё! Всё на тебя, сученыш, повешу. *(Бросает папки на стол.)* Ты очень опасен, Уваров, тебя надо изолировать от общества. У нас демократическое государство, и все у нас перед законом одного роста.

К о н с т а н т и н. Конечно, найти в полумиллионном городе маленького, который раскатывает на мопеде и ворует машинки, было очень нелегко.

С л е д о в а т е л ь. Метр с кепкой, а язык длинный.

Константин бросается на охамевшего следователя. Валит его со стула. Следователь, конечно, быстро справляется с маленьким — силы-то неравны.

С л е д о в а т е л ь. Хотел я тебя, Уваров, под подписку выпустить, а ты вон чего. Нападение на должностное лицо.

КПЗ

Звякает замок. Дверь открывается. На пороге Константин с матрасом. Человек пятнадцать в камере.

К о н с т а н т и н. Где я могу лечь?

Арестант, большая жирная скотина, с ухмылкой взвивается.

А р е с т а н т. Ложись со мной, мальчик!

Пахан на него — зырк. В ответ невинная улыбка: пошутил, мол.

Все уставились на Константина, молчат.

Квартира Нади

Василий, мотая похмельной головой, вынужден выслушивать Надю. А с Надей истерика.

Н а д е ж д а. Ну за что ж мне так везет-то, а?! Хоть бы раз мужик нормальный. Один — большой, большой, а дурак. Другой ничего вроде, так — нате вам!

В а с и л и й. Он же не виноват.

Н а д е ж д а. А я в чем виновата?

В а с и л и й. И я не виноват.

Н а д е ж д а. Константин хоть и маленький, а... а... а... Он и по стеклу скачет, и со слоном вон чего вытворяет, и сын у него — нормальный. А от тебя только лилипут родиться и может, потому что пьешь, как слон... Смелый. Под слона он бросился! Ты бы еще раком перед ним встал. А он бы тебе...

В а с и л и й. Думай, чего говоришь.

Н а д е ж д а. Да ты сам — слон! Ремонт месяц делал, строитель хренов. А Костя — за день!

В а с и л и й. Да там оставалось-то.

Н а д е ж д а. Он и в тюрьме — главарем станет. *(В исступлении, не слышит себя.)* И то, что надо, у него — то, что надо!

Осекается — проговорилась. Василий посмотрел на нее пристально, усмехнулся тоскливо.

В а с и л и й. Как у слона?

КПЗ

Константин «тискает ро́ман». О маленьких улочках, о маленьких домиках. Зэки знают, что он врет, а Константин и не скрывает этого, но врет красиво, и они слушают.

К о н с т а н т и н. ...Там есть улочка, на которой живут одни только маленькие. Четыре домика по одной стороне и пять по другой. Домики эти

совсем маленькие, квартирки в них низенькие. Маленькие окна, маленькие двери...

Пахан *(с ухмылкой)*. А тюрьмы?

Константин *(уверенно)*. Маленькие. И церкви маленькие, и кладбища...

Арестант. А менты?

Константин *(изображая тоску)*. Менты и проститутки — здоровенные. Как слоны.

Всеобщий гогот. Константин тоже смеется.

Грустный Константин лежит на нарах, смотрит в полуподвальное окно.

Звездное небо. Среди неподвижных звезд плавно летит пульсирующий огонек: то вспыхивает, то исчезает. Это самолет.

Цирк. Ночь

В гримерной Константина темно. Саша просыпается на диване, приподнимает голову, с удивлением оглядывается. Резко садится.

Спускается по лестнице.

И оказывается перед конторкой, за которой на составленных в ряд стульях, укрывшись курткой, храпит-заливается старичок сторож.

Конторка находится напротив входной двери, которая закрыта на засов, а вбок уходит широчайший высокий коридор.

Зоопарк. Будка охранников

Охранник в камуфляже сидит на топчане перед дверью с открытым окошечком. Читает книгу. В отверстии возникает лицо Василия.

Охранник. Чё? Чё надо?

Василий. У вас тут слон есть?

Охранник. Ночь, мужик!

Василий. Нет слона?

Охранник. Утром приходи. Утром будет слон.

Он берется за створку окошка, чтобы закрыть его.

Цирк

Саша осторожно ступает по плавно сворачивающему коридору, и по сторонам оказываются ряды прутьев, слабо выступающие в темноте. Он слышит тяжелое, мощное дыхание за спиной — отскакивает и оглядывается. Глаза льва, его силуэт. Саша движется вдоль клетки, отступая, не сводя глаз со зверя. Вдруг кто-то дотрагивается до его плеча, он дергается, чтобы обернуться, оступается, чуть не падает, но его поддерживает хобот: в следующей клетке Тарас, это он дотронулся до мальчика.

Зоопарк. Будка охранников

Охранник взялся за створку окошка, чтобы закрыть его.

Василий. А зовут как?

Охранник. Кого?

Василий. Слона.

Охранник. Василием.

Василий *(достает папиросы)*. Огонька не будет?

Все еще посмеиваясь, охранник протягивает Василию зажигалку. Василий, схватив его за руку, резко дергает на себя. Охранник бьется лбом о дверь над окошком. Налетчик через отверстие дотягивается до шпингалета, распахивает дверь, перешагивает через сползающего охранника.

Цирк

Коридор упирается в огромные ворота, запертые на соответствующих размеров амбарный замок. Саша — перед воротами.

Над спящим сторожем, на щите, висят ключи на гвоздиках. Рука ребенка, снимающая ключ.

Мальчик и с ним плавно ступающий слон через распахнутые ворота выходят из цирка.

Зоопарк

Железный стук, грохот. Вразнобой и по-разному кричат встревоженные птицы и звери. Василий кувалдой молотит замок на клетке слона.

В будке — связанный охранник.

Улицы города

Слон, проходящий вместе с Сашей под аркой.

В это же самое время, в другой части города, Василий выводит из зоопарка другого слона.

Сашин слон вдруг начинает кататься по земле и хоботом подбрасывать над собой пыль.

Василий со слоном проходят под фонарем; пятно света бесконечно долго плывет по спине зверя.

Парк

В разных углах парка начинает шатать верхушки деревьев. Это два слона, медленно сближаясь, бесшумно прорезают парк.

Раскачивающиеся кроны.

Тюрьма

Константин на нарах, смотрит на пульсирующий огонек самолета. Огонек летит-летит и вдруг заслоняется чем-то темным, гибким. Темное, гибкое извивается и трубит. Слон это. Хобот в окне.

Возле тюрьмы

Саша и Василий, верхом на слонах, разрушают-растаскивают тюрьму.

КПЗ

Константин просыпается. Морщит лоб, вспоминая сон: слоны растаскивают тюрьму.

Квартира Василия

В это же время у себя дома просыпается Василий. С похмелья.

Цирк

Просыпается и Саша. Он остался спать в гримерке Константина.

КПЗ

Константин, сидя на нарах, смотрит в окно.

Город

Василий идет ночным городом. Впереди — зоопарк.

Цирк

В то же самое время Саша подходит к клетке со слоном Тарасом.

КПЗ

Маленький лежит на нарах, смотрит в окно.

Грейт Медоу. Воплощение

Дирк Богард

Когда мы выехали из Сифорда, в автобусе, кроме нас, оставалось еще несколько человек: Айви Боттл, которая жила внизу на Слуп Лейн и, как говорила мама, была страшной занудой, мистер и миссис Вулер, пожилые люди, друзья сестры викария, мисс Этель и мисс Мод, владелицы магазинчика в низине, у заливных лугов, которые затапливало зимой во время прилива, и еще один человек, нам незнакомый. А все, кого мы знали, окликали нас, говорили, как приятно нас всех видеть снова, спрашивали: «Что, вы приехали на Рождество?» «Как поживает ваша мама?», и все такое. Все были очень дружелюбны и приветливы, и я чуть было не рассказал им про Уик-энда, но передумал, как только Лалли ткнула меня в бок.

Фары автобуса расчертили лучами старую стену, кривые окна кондитерской Бейкера и выпуклые витражи в витрине бакалейщика Уайлда, и затем похожий на худющий палец с наперстком посреди базарной площади вырос Крест, и мы поняли, что наконец добрались до дома.

Темень стояла такая, будто настала полночь; мы выгрузили все наши сумки и чемоданы и распрощались с Айви Боттл и Вулерами. Потом нужно было пойти и встать под каштаном перед «Коттеджами Ватерлоо» и дождаться, пока Тед Дикин приедет в своем грузовичке, что он и сделал довольно скоро — ну, прямо перед тем, как нам всем захотелось «извиниться». В смысле, как раз вовремя. Подъехал грузовик, сделал полуразворот под деревом, и Тед, крикнув нам, что мы очутимся дома в один миг, спрыгнул, чтобы помочь загрузить поклажу.

Флора немного забеспокоилась, потому что на борту грузовика увидела надпись «Дикин и Сын, ритуальные услуги и перевозка мебели», но я сказал ей, что все в полном порядке. Это же грузовик Дикина, а не катафалк. Она

Окончание. Начало см.: 2006, № 9—10.

Публикуется по: B o g a r d e Dirk. Great Meadow. An Evocation. © Montley Films Ltd, 1992.

успокоилась, когда ей велели садиться в кабину с Лалли, а мы с сестрой и со всем нашим багажом должны были устроиться в кузове.

Было здорово холодно, скажу я вам. Но самым страшным в темноте оказался огромный старый буфет, который бесконечно ездил по всему кузову, хлопая дверцами на каждом повороте.

— Если он грохнется, от нас останется только мокрое место, — сказала сестра. — И если мы закричим «на помощь», никто не услышит. Гадко получается, при том что мы проделали такой длинный путь из Лондона.

Я немного разволновался: а что, если и Уик-энда пришлепнет?

— Зачем ему в грузовике такое ужасное старье? — сказала сестра, упираясь в буфет ногой. — Я не могу одна его удержать. Ты тоже держи.

Так что мы сидели, толкая буфет, с силой хлопавший дверцами, будто аплодируя кому-то. В темноте мы не могли его хорошо рассмотреть, видели только очертания, но знали, что это такое, потому что разглядели его в свете фонаря около мясной лавки Вуда, еще на площади; магазин закрывался, уже чистили прилавок и колоду для рубки мяса, а миссис Вуд, довольно толстая, она за кассой сидит, подметала опилки. Так мы и увидели буфет, затаскивая в кузов чемоданы и сумки. И вдруг мы почувствовали левый поворот, очень резкий, и буфет заскользил через весь грузовик; мы съежились в углах, а потом случилось самое худшее. Мы начали ползти к дому вверх по холму, и буфет очень быстро прогрохотал к противоположному концу грузовика и стукнулся о борт; там он и застрял, а все наши сумки сгрудились вокруг него, как поросята у свиноматки.

По-своему это было довольно смешно; я понял, что грузовик едет вверх, так что буфет не скатится обратно и не расплющит нас. А из свинарников на Пигги-Корнер донесся прекрасный запах навоза, я крикнул сестре, что мы уже почти дома, а она крикнула в ответ, что через минуту ее придется «извинить», ее «до ужаса напугал» скользящий буфет, и она хотела «выйти» еще с той минуты, когда мы отъехали от Креста на площади.

Но тут мы остановились, я услышал, как Лалли спускается из кабины, зовет Флору и с пляшущим в руках фонариком торопится к кузову грузовика.

— О господи боже мой! — закричала она. — Мистер Дикин, я заявляю, что вы убили детей! Иначе где же они?

И тут мы спрыгнули на дорогу.

— И скатертью дорога! — прокричал он и уехал вверх по холму к Милтон-стрит, насвистывая, как не знаю кто.

А мы со всей поклажей остались стоять у тропинки к дому. В доме миссис Докс мерцала лампа, а вскоре вышла и она сама; мы все пожали друг другу руки и с мешками и чемоданами начали подниматься по тропинке; каждый из нас что-то нес.

— Я разложила дрова для камина, — сказала миссис Докс. — Только спичкой прикоснись, и готово. Славно загорится. Есть у меня хороший хворост, а еще осталась половина той старой яблони, что в прошлом октябре упала.

Лалли заговорила с ней особым сверхвежливым голосом, что иногда могло быть немного опасно.

— Вы так добры, миссис Докс, это несомненно, — сказала она.

— Ну, это, услыхала я, что дверь грохнула. И говорю мистеру Доксу: «Так это ж наши, что у приходского священника живут, вот, верно». И точно! Выхожу, глянь, а вы тут как тут!

Она болтала фонарем-молнией, как кадилом в церкви святой Екатерины; себе она все освещала, потому что шла впереди, а *мне-то* ничего видно не было. Сгорбившись, я тащил в одной руке Уик-энда, а в другой унылые сумки Флоры с подарками. Ну и тяжеленные они были, но я почти радовался: независимо от того чем они были набиты на этот раз, это не могли быть просто книжки или коробки с эдинбургским печеньем. Там было что-то круглое. От фонаря миссис Докс свет расходился узенькими щелочками, а от фонарика Лалли — пятнышками, качавшимися на жухлой траве вдоль тропинки.

Флора хныкала, мол, сколько еще осталось, а сестра заныла, что ей уже прямо сейчас нужно «идти», я тоже вспомнил, что и я не против. Тут показались кланяющиеся стебли старой брюссельской капусты, и я понял, что мы проходим огород, а значит, дом совсем близко.

— Получается, мистер Докс бедняжечка, да? Сидит дома в кресле, а не в пабе? — сказала Лалли.

— Ох, и здорово же он упал на прошлой неделе. Очень плохо ему пришлось. Поскользнулся на брусчатке прямо у Креста. Поймал головой чей-то гнусный камень. Весь в крови был, доктор Уилмотт даже швы наложил.

Мы дошли до входной двери, Лалли шарила в сумке, пытаясь найти ключ, а фонарик торчал в воздухе, как прожектор. Не очень хороший знак.

— Уверена, он скоро поправится, — сказала Лалли. — Спасибо за лампу. Она доведет вас домой.

Миссис Докс заковыляла обратно, а мы вошли в пристройку: кругом дивный запах зимнего лука и парафина, так что не ошибешься — мы приехали в деревню.

— Если хотите знать, что я думаю, — сказала Лалли, в темноте снимая перчатки и принимаясь зажигать одну из ламп, — доктор Уилмотт сделал бы всем нам огромное одолжение, если бы наложил мистеру Доксу швы на рот... Перестал бы пить. А теперь живо, мистер Задавака, зажгите свечи.

Белые эмалированные подсвечнички с красной и синей полосками аккуратно стояли рядком вдоль верстака, как мы и оставили их перед отъездом. Свой я нашел быстро: на нем была сильная вмятина, потому что я несколько лет назад уронил его; эмаль откололась, и осталось паршивое место, похожее на Австралию.

Флора заявила, что ей кажется, будто вокруг темно «по-колдовски», и спросила, взял ли я ее подарки. А сестра опять заныла, и Лалли сказала: «На двор, девочка моя, если так уж не терпится, или принеси себе горшок. Возьми свечку».

Она стряхнула с плеч свое лучшее клетчатое пальто и начала снимать широкополую шляпу с листьями плюща. А это был знак, что мы по-настоящему прибыли.

Было очень хорошо сидеть на кухне вокруг большого стола под абажуром. В плите горел огонь, поверх котла, что готовился к мойке, стояли примусы, на них тихо посвистывали два чайника, и нас ждало, как сказала Лалли, «понемногу, но достаточно» — пирог из Мелтона Моубрея[1], разрезанный на четыре части, свинина и консервированная фасоль (папа не разрешал есть консервы, потому что считал, что мы отравимся трупным ядом). Одну банку Лалли все же запрятала в сумку, поскольку ситуация была чрезвычайная.

Противно было то, что она отдала этой несчастной Флоре чудесный кусочек свинины, потому что Флора была Гостем. Ну, об этом можно было догадаться. Гости всегда ходили в любимчиках. Еще на потом у нас были яблоки, оставшиеся с прошлого года, а Лалли ужинала большим куском сыра и маринованным луком, хранившимся на полке в пристройке.

— По крайней мере, миссис Докс не стащила у нас маринованный лук, а судя по ее блуждающему взгляду и шарящим рукам, можно предположить, что это могло произойти. Представляете, как был бы недоволен ваш папа. Он-то любит маринованный лучок, что говорить. Я в сентябре заготовила десять фунтов. А с ним это до Рождества не достоит!

— Он получит мои подарки, — сказала Флора.

— Он *терпеть* не может эдинбургское печенье. Он ничего не любит, кроме винного жевательного мармелада или фруктового жевательного мармелада «Раунтриз». Прозрачного такого, — сказала сестра, кивая головой.

---

[1] Пирог со свининой. Считается, что в городе Мелтон Моубрей, графство Лестершир, придуман оригинальный рецепт пирога.

— Кто? — спросила Флора, обеспокоенно глядя на меня, потому что мне пришлось тащить ее несчастные «подарки» всю дорогу от машины Теда Дикина.

— Ну, наш папа. Он такой разборчивый, не любит сладкое.

Лалли поднялась и начала собирать тарелки, счищая остатки в миску рядом с маринованным луком.

— А теперь поторапливайтесь! У нас был утомительный день, кирпичи в печке, постели расстелены. И мои дети не врут, их папа терпеть не может сладостей.

Она направилась к раковине, знаками показывая нам сделать то же самое. Так что я счистил все со своей тарелки, поставил на нее тарелку сестры и потянулся к Флориной, а Флора ударила меня по руке и сказала, что сама уберет. А Лалли сказала:

— Нет. Никаких сладостей... конечно, кроме фруктового жевательного мармелада «Раунтриз», прозрачного, в трубочке, и винного жевательного мармелада Мейнарда. Вот *эти* он любит. Потому что конфетки из портвейна всегда зеленые, а из шерри — черные. Но эти он любит... И подайте-ка мне чайник поживее.

Флора поставила перед ней свою грязную тарелку.

— А это и не сладкое... там два чудных хаггиса[2]. И Ухо Черного Человека! — сказала она.

Руки Лалли были по локоть в мыльной пене.

— Что Черного Человека? — спросила она, и было видно, что она насторожилась.

Ну, я ответил, потому что знал, пожив в той жуткой стране, что на самом деле она имела в виду кровяную колбасу. Так что все было в порядке, хаггис папа любил, а Лалли сказала, что не сразу «к нему привыкла». Но ела она его только раз в год и каждый раз, несмотря на потрясение, должна была к нему привыкать.

— Если не задумываться, из чего он сделан, никакого вреда не случится, — сказала она. — Ваш папа говорит, что хаггис вкусный, значит, так и есть.

Мы закончили мыть посуду, поставили тарелки в буфет, сыграли раунд в «Змеи и лестницы»[3] и два в «Счастливые семьи»[4], нам нужно было вытащить из печки кирпичи, обернуть их в лоскутья от старой фланелевой рубахи, принадлежавшей отцу Лалли мистеру Джейну, и положить их себе в постели. Мы с сестрой спали в нашей комнате, в первой. Флора заняла вторую, а Лалли расположилась в самом конце, в своей комнате. Между комнатами были двери, поэтому когда Лалли кричала: «Доброй ночи, ведите себя хорошо!» — мы все ее слышали. На этот раз она еще велела хорошенько запомнить, что через пару дней наступает сочельник, и что приедут папа и мама, привезут кота Миннехаху, гуся и подарки, и что с мамой мы должны вести себя спокойно, потому что ей трудно пришлось, а нам нужно быть уважительными и добрыми детьми. Все хорошо всё расслышали? Мы закричали из наших комнат, чтобы до нее долетело: «Да!», — так что все было в порядке.

Сестра возилась и сопела в кровати у противоположной стены.

— Чего ты там делаешь?

— Хочу найти удобное место. Забыла с прошлого раза. Тебе Флора нравится? В смысле, по-настоящему она тебе *нравится?*

— Не очень. Говори шепотом. Она же в соседней комнате, и открыто.

---

[2] Шотландское блюдо: бараний рубец, начиненный потрохами со специями.

[3] Настольная игра: на поле, где по клеткам передвигаются фишки, некоторые клетки соединены изображением змеи или лестницы. Попадая на клетку, где нарисована голова змеи, игрок передвигается назад, к хвосту змеи; попадая на клетку с лестницей, передвигаешься наверх, на последнюю ступеньку лестницы.

[4] Карточная игра: на картах изображены персонажи нескольких семей разных сословий, профессий и т.п. Цель игры в том, чтобы первым собрать целую семью, обмениваясь с другими игроками недостающими картами.

— Что открыто?

— Дверь.

Она еще немного повозилась. Потом неожиданно спросила:

— Ты ей показал горшок? С фазаном на дне?

— Да. Она забеспокоилась. Она, наверное, до утра будет держаться.

— За что будет держаться?

— Ну, терпеть будет.

— А... Ну да. Эти шотландцы. Правда что. А хорошо, что это не книжки или носки, а просто хаггис. Правда?

— И папа, мама, и Миннехаха... Я немного волнуюсь за Сэта и Сана. Он от них с ума сойдет. Он же их унюхает.

— Ну, поставь их на полку в пристройке.

— Там холодно.

— Мне кажется, очень хорошо, что мы сюда вернулись. А тебе?..

Но голос у нее был тихий, так что я просто согласился. Хотя действительно все это было очень приятно: и то, что подсвечник с Австралией стоит на стуле у кровати, и что Уик-энд жив-здоров, накормлен и напоен, живет на полке у лестницы, и что Флора спит в соседней комнате, и что Лалли с нами. Потому что после наших родителей Лалли была лучшим человеком в мире, даже если она время от времени давала мне затрещины, заставляла возить воду в ведрах, выносить Ведро и все такое. С ней мы чувствовали, что нас любят и защищают.

Через стенку я слышал, как она похрапывает. От этого было очень хорошо.

Глава пятая

Я просто лежал, наслаждаясь теплом и чувством защищенности. Я знал, что еще темно, потому что вокруг занавески не было рваной полоски света и Флора похрапывала в постели. Или постанывала. Сестра наверняка зарылась с головой в одеяло, она всегда так спала. Но только сейчас в темноте не видно. А если повернуть голову и посмотреть через комнату Флоры, то дверной проем в спальню Лалли мерцал оранжевым светом — она вставала. Вот и не повезло: как только она наденет передник, уложит волосы и потрясет будильник (она всегда так делала, чтобы убедиться, что он еще работает, хотя было слышно, как он тикает, но она все равно так делала, чтобы быть уверенной наверняка), я знал, что, скрипнув, откроется дверь, она пройдет по комнатам и велит нам просыпаться, живенько, и что начинается новый день, и что если мы хотим получить завтрак, то нужно сделать то-то или то-то. Пожалуй, я это выучил наизусть.

— Время просыпаться! До завтрака еще много дел! — сказала она. *(Ну вот, видите?)* Потом она заметила, что я проснулся. — На улице вас ждет сюрприз... советую найти коньки, пока он не исчез.

Она высоко держала свечку, и на стенах с пузыристой штукатуркой плясали тени, а балки казались черными и дрожали. В другой руке у нее были домашние туфли, чтобы нас не разбудить, но только она ведь уже нас разбудила.

— Что это? — спросил я, сел на кровати и почувствовал, как по спине пробежал холод.

— Ночью выпал снег. Тишина и покой... но долго не продержится. Лучше тебе надеть шерстяные чулки из верхнего ящика. Утро очень холодное.

Она открыла дверь на лестницу и, шурша юбкой, стала спускаться, а я потянулся к коробочку спичек «Свон Вестас», он лежал рядом с подсвечником.

Когда мы все спустились на кухню и я проверил, как поживает Уик-энд (выяснилось, что хорошо), я увидел, что парафиновая лампа и свечка горели золотисто-коричневым светом, потрескивал огонь в печи, а Лалли накачива-

ла примус... на другом примусе уже пел чайник — ну, не совсем пел, а скорее, вздыхал. На улице было еще темно, но если плотно прижаться лицом к холодному стеклу и загородить руками отражение лампы, можно увидеть яснее ясного, что на улице все белое.

— Через несколько минут, около восьми, взойдет солнце, и как только оно взойдет, и как только вы выпьете хороший горячий напиток и примете «Вирол»[5], сразу же наденете веллингтоны[6] и пойдете собирать хворост, чтобы добавить вон к той куче, а я тем временем приготовлю гренки и кашу. И никаких споров!

Выглядела она очень серьезно, одной рукой упершись в бок, а в другой держа нож для хлеба. Он даже торчал вверх! С этим не поспоришь.

— А что на завтрак? — спросил я, переливая молоко из бутылки в кувшин.

— Чай, гренки, шесть яиц! И прочь с дороги, у меня сегодня много дел. — Она помахала в мою сторону ножом. — Тут де свит[7], скорей!

Сестра проковыляла вниз по лестнице, на ходу застегивая ремень из змеиной кожи. Из всей одежды его она любила больше всего, а стащила его у меня, но у меня был еще один, так что я не очень переживал. Она его носила даже со своей хорошей фланелевой школьной юбкой. Не только с шортами, летом.

— Ты же сказала, что идет снег! — заворчала она. — Ты же так сказала. — И принялась натягивать школьные гольфы, шерстяные и кошмарные на вид. Сморщенные серые червяки.

— *Шел* снег! Я сказала, был небольшой снегопад, если не ошибаюсь, и не надо меня поправлять. Он прекратился, так что вреда вам не будет; полагаю, там, куда вы пойдете, вам не встретится белый медведь, а тем более пингвин. И, пожалуйста, поставьте сахар на стол. Флора! Флора! Спускайся поскорее. Садимся завтракать. Флора! Мне что, в гонг бить?

— Да она не знает, что такое гонг, — сказал я. — В лесу все будет засыпано снегом, хворост и все такое.

— Так что какой прок? — спросила сестра.

Она искала на полке сахар и пыхтела от усердия.

— Прок такой, что мне нужны дрова. Так что стряхните снег и не вздумайте тащить его в дом, чтобы все остальные дрова промокли!

— Но у нас же море дровов, мы же вчера кучи натащили!

— И сегодня натащите! Иначе меня зовут не Эллен Джейн...

Сестра посмотрела на меня через стол и скорчила рожу, и мы захихикали, а Лалли вдруг немного покраснела, как когда она думала, что мы над ней издеваемся за ее спиной, а она не видит. Как с ведром какашек тогда.

— К чему насмешки, скажите на милость? В плите дрова горят, как солома, в гостиной нужно разжечь камин, чтобы было тепло в комнате ваших родителей, и мне нужно нагреть котел сегодня днем...

Она принялась нарезать огромный деревенский хлеб для гренок, и было видно, что она немного раздражена нашим хихиканьем, потому что вдруг сказала, довольно сердито:

— А что с вашей грамматикой! Честное слово! Что сказал бы ваш папа? «Здесь учут грамматике, хорошее выше этажом». Вот что. Помните о правильных окончаниях. «Дров», а не «дровов». А теперь прочь с дороги.

Но было заметно, что она разволновалась; а потом еще Флора спустилась по лестнице, имея довольно глупый вид в свалявшейся шерстяной желто-красной клетчатой шапке, которую она назвала своим шотландским беретом. А на макушке болтался дурацкий помпон. Смотрелась она вправду очень нелепо, разгуливая по кухне и натягивая шапку то на один бок, то на другой.

Лалли сняла чайник с примуса и налила воду в большой коричневый заварочный чайник.

---

[5] Общеукрепляющее средство из солода, его обычно давали детям.

[6] Резиновые сапоги по примеру кожаных сапог герцога Веллингтона.

[7] Искаженный французский: tout de suite — немедленно.

— Не желаю больше слышать, как вы вдвоем между собой пересмеиваетесь, — сказала она, — и не *придираться!* Довольно выискивать недостатки. После чая и «Вирола» — за дровами, *потом* завтрак. После умоетесь и почистите зубы. — Посмотрев на Флору, она произнесла голосом Вежливым-с-Гостями: — Флора, милочка, что у тебя на уме? Не в доме, дорогая, не в доме.

Моя мама

Затем она поставила бутылочку «Вирола» на блюдце и вокруг разложила три ложки, как спицы в колесе.

Флора вытащила свой стул и уселась. Она ничуть не боялась Лалли, конечно, потому что Лалли всегда была к ней так добра. По крайней мере, когда разговаривала.

— Это от холода, — сказала она твердо. — Мой папа говорит, что наши головы — как та дымоходная труба. Все тепло в теле поднимается и выходит через макушку. А он был солдатом на войне, ему ли не знать.

— Ну... совершенно верно. Но твоей голове будет хорошо и тепло у меня на кухне, раз уж я здесь так уютно все устроила, так что я буду признательна, если у меня за столом ты снимешь эту шляпу. Пожалуйста. Через твою макушку ничего не выйдет, разве что мозги. Снимите шляпу, пожалуйста, мадам Каледония!

Так что Лалли победила. Ну, она почти всегда побеждала. И глупый шотландский берет был снят. Мы выпили чай, «Вирол» и облизали ложки.

Лалли налила себе вторую чашку чаю.

— Я не собираюсь смывать все эти деньги без толку! Еще раз оближите. Вашим родителям стоит кучу денег заботиться о вашем здоровье. А ну облизывайте! Живее! Это же просто карамель!

Она и вправду была настроена поругаться, но уже рассвело, и она торопилась.

— Мне сегодня понадобится молоко. Так что когда соберете дрова и умоетесь, если снег не очень глубокий, буду благодарна, если вы подскочите на ферму и попросите у мисс Элфорд, если она там, или у Лена Диплока, если он во дворе, две пинты свежего. — Она запнулась и сказала, что мы все равно ни за что не запомним, так что когда мы вернемся с дровами, она напишет список. — И поторапливайтесь.

По правде говоря, снег был неглубокий. Следы оставались, но снег не доходил до колена или хотя бы до щиколотки. Просто он был белый. А вокруг — покой и раннее утро. Внизу над крышей фермы, куда мы направлялись за молоком, вилась тоненькая струйка дыма; сестра сказала, что хотя бы *кто-то*, кроме нас, поднялся на заре.

Флора стояла, глядя на белизну вокруг. Небо было серое с оранжевыми пятнышками, как спина камбалы. Низина казалась мягкой и гладкой, не было видно даже белой лошади на Хай-энд-Овер, потому что ее запорошило, и кустов можжевельника тоже. Все было гладкое, чистое, как огромные пышные подушки. Честно говоря, Флора мне даже чуть не понравилась, когда сказала, что наш дом похож на кораблик в белом море. Но я *знал*, что он похож на корабль. Только слово «кораблик» навевало скуку, но так уж она говорила. А дом выглядел действительно странно на самой верхушке Грейт Медоу, один на мили вокруг, только церковь в окружении вязов, и всё. Мы принялись искать хворост, а я втайне волновался: вдруг наши родители не смогут подняться по дороге. ОМ была лучшей машиной в мире, но вся аллея к дому занесена глубоким снегом. Я не стал ничего говорить, только подсказал Флоре, что не надо собирать старые веточки бузины. Она под завязку набивала ими сумку, а я все их вынул и объяснил, почему этого не надо делать.

— Вот как! А *почему* нет? Они сухие-пресухие. Прямо трещать будут...

— И отвратительно пахнуть. Весь дом пропахнет ими, если их зажечь.

— Чем пропахнет? Чем они пахнут?

Сестра посмотрела на меня с кривой ухмылкой.

— Ну, скажи ей, — сказала она.

— Нет, ты. Ты девочка.

— А это здесь при чем?

— Ну! Вы обе девочки. Одной девочке проще сказать что-то другой девочке.

— У меня ноги замерзли, спасибо вам большое, — сказала Флора. — Так *что* мне надо собирать, если что-то простое собирать нельзя? Бузина. Почему нет? Ты не сказал.

— Потому что, — ответил я, а дыхание поплыло вокруг меня, как туман, — потому что она пахнет какашками. Вот почему. Так что не трогай ее.

Флора выглядела расстроенной, но просто пожала плечами.

— Не понимаю, что ты имеешь в виду. Мне кажется, вы ужасно со мной обращаетесь и заставляете чувствовать себя глупой, потому что я шотландка! Ну, это так и не так. В смысле, я не чувствую себя глупой. Не знаю, что такое эти ваши какашки, так что пойду дальше ее собирать. Бузину. Вот.

— Она пахнет *собачьими* какашками, — прошипела сестра.

Флора побледнела. Бросила веточки и забеспокоилась.

— Да что же такое какашки, ради всего святого? Что это такое?

Сестра потащила сумку по снегу через небольшой погост, на котором мы искали хворост посреди вязов и ясеней.

— Это то, что собаки делают на улице. Не у фонарных столбов, это они просто дуют. Какашки значительно хуже. *Значительно* хуже. Вот этим и пахнет бузина.

Флора неожиданно вскрикнула, ее берет соскочил набок, и она стала бить себя руками по пальто.

— Он везде! Я чувствую запах! Какой ужас! Пальто пропало! Ой, черт побери...

— «Черт побери» здесь ни при чем. Этот запах проявляется только в огне. И всё. Ведь на самих *ветках* никаких какашек нет...

Но она заткнула уши и побрела вниз по дорожке к калитке.

— Вы *действительно* ужасные! Ужасные! Меня тошнит. Пойду и расскажу про вас всё...

Я смотрел, как она спотыкается и скатывается вниз по холму. Но нас ждала работа.

— Пусть идет. Скатертью дорога, — сказала сестра. — Глупо так себя вести из-за каких-то какашек. Господи боже мой. Ну ладно, все равно она только мешает. Сами быстрее все сделаем, потому что знаем, что нужно собирать, а что нет. После того как возьмем молоко, пойдешь со мной к Бейкеру? Там такая миленькая коробочка с целым набором для шитья внутри. Всего пенни. У тебя сколько денег?

— Два пенни, — ответил я, засовывая веточки в сумку, стряхнув с них снег и изморозь.

— Здорово! — сказала сестра. — Ты тоже можешь одну купить. Там еще такая круглая штучка, а внутри смешная мышка, и ей нужно в глазки вставлять стеклянные шарики. Тоже пенни. Тебе очень понравится.

Следующий день был довольно хороший: ночью снег растаял, так что папа с мамой должны добраться вовремя. В смысле, ОМ сможет подняться вверх по дороге. Так что мы все вышли, хорошо закутавшись в шарфы, надев веллингтоны, перчатки... и между двумя и тремя часами топтались в конце грязной тропинки, поскольку папа обещал там быть, а миссис Докс непрестанно бегала от своего дома и говорила, что мы все погибнем от холода, но зайти к себе в дом так и не пригласила — наверное, мистер Докс все еще не пришел в себя, голова у него была плохая, бинты и все такое. Так Лалли сказала. А потом, как раз когда собиралось смеркаться, потому что мы уже прожили самый короткий день, мы увидели ОМ, точнее, свет его маленьких фар, он повернул налево за Пигги-Корнер и начал забираться на холм. Было ровно десять минут четвертого, мы захлопали, запрыгали, замахали руками, только глупая Флора не стала. Она только-только перестала ныть по поводу хвороста с какашками и ничего не смыслила в том, как встречать папу и маму, потому что у нее был только папа, да и то такой, которого и встречать не стоило.

А потом суматоха, поцелуи, смех, и мама такая красивая, закутанная в огромный плед из кротового меха, в кожаном шлеме и огромных великолепных автомобильных очках. Папа всегда вел машину, сворачивая верх. Он говорил, что у нас «спортивная машина», поэтому это уместно. Но маме не очень нравилось, что волосы у нее развеваются во все стороны, так что, как и папа, она

надевала шлем. У нее был коричневый, а у папы черный, у них были шоферские перчатки, а весь багаж складывался в большой ящик позади машины и привязывался ремнями. Миннехаха сидел в своей корзине с решетчатой стенкой, накрытый чехлом; мне сказали чтобы я отнес его в дом и дал ему хорошенько принюхаться в гостиной еще из корзины, а все остальные тем временем разгружали машину и спокойно довели маму до дома. Ее пошатывало с дороги, и она еще не окрепла после падения с лестницы.

Когда по-настоящему стемнело и папа принялся закрывать машину на ночь — раскладывать верх и вставлять слюдяные окошки (мне пришлось помогать, и, скажу я вам, ну и канитель же это, я даже продрог), — я спросил, причем очень вежливо: «Папа, а где елка?»

Он выпрямился, закрыл руками рот и потом сказал: «Боже мой!». Просто ужас. Но он так заволновался, что я притворился, будто ничего не расслышал, и просто продолжал болтать и прикручивать штучки, которые держали стекла.

— Я точно знаю, что гусь здесь — Лалли сказала, что «птица гигантская», еще там была коробка крекеров, я точно видел надпись на ней кривым почерком, но елки нет.

Ее и не было. Маму даже развеселило, когда мы ей рассказали о елке. Она сказала, это совершенно не имеет значения, в этом году обойдемся без елки, потому что у папы было столько проблем. Он просто забыл, к тому же елка не влезла бы в машину. У нас были Миннехаха, крекеры, гусь, даже пудинг, сделанный еще в октябре, и у нас были *они*, целые и невредимые. Ну, это казалось вполне разумным, и Лалли внесла чай и большое блюдо маслянистых пончиков, покрытое крышкой, так что я позабыл о елке. Ну, вроде.

К этому времени Миннехаха почти освоился, конечно. Он был уже довольно старый, знал дом, так что просто сунулся носом там-сям, принюхиваясь, и в конце концов запрыгнул к папе на колени и сидел у него там, осматриваясь и плотно прижав уши. Флора сказала: «Я думаю, он чувствует запах твоих мышек в клетке. У котов прекрасный нюх, так они находят добычу».

Как же мне захотелось врезать ей в нос! Но Лалли строго посмотрела на меня, как она умела, и я просто пожал плечами. Лалли сказала, что мыши за мили отсюда, от пристройки, высоко на полке, а Миннехаха слишком стар, чтобы «резвиться с мышами». Это было любезно с ее стороны, что говорила так, но все же я не был полностью уверен. Мне не понравилось, что Миннехаха прижал уши. Но он, *конечно*, мог просто-напросто прислушиваться к странным звукам после дома в Хемпстеде. Хвост у него слегка подрагивал, и я немного волновался. Мне *очень* хотелось треснуть Флору за то, что она подала ему такую мысль.

В пристройке было холодновато. Жестяная крыша и деревянные стены, на окнах не было занавесок или чего-то такого, чтобы удержать сквозняки. Но Уикэнд, казалось, чувствовал себя хорошо на своей полке; я дал им хороший кусок яблока, немного кукурузы и большую пригоршню соломы для постели. Отовсюду доносились прекрасные запахи не только лука и парафина, а еще креозота и скипидара. Вокруг были мешки картошки, большая связка кабачков, банки с вареньем из крыжовника и сливы-венгерки, ряды папиных принадлежностей для рисования и холсты, составленные в углу, глиняные кувшины, полные имбирного пива и вина из пастернака, которое мама делала в конце каждого лета. Я очень любил пристройку. Она была вроде и вне дома, но в то же время внутри него, потому что если откроешь дверь — окажешься в саду, а другая открывается прямо на кухню, в которой горит плита, греется котел, расставлены блюда, горшки, кастрюли. Это было вправду очень неплохо.

Поскольку мы повзрослели, теперь мы не получали чулки с подарками на Рождество. Хоть я и проснулся рано, еще до Лалли (свет вокруг ее двери не горел), смысла просыпаться не было, ведь меня не ждал рождественский чулок, что было немного грустно. Помню, как раньше я ощупывал чулок в темноте: вот орехи в большом пальце, вот мандарин, если неосторожно

нажать, можно его раздавить, а вот — интересный хруст бумаги — полосочки лакрицы (их можно было легко разгадать: они плоские и круглые), а сверху болтается крекер. От этого всегда было радостно. А сейчас не было ни чулка, ни елки. Я надеялся, что хоть какие-то подарки нам подарят. Я просил театр из магазина мистера Поллока в Хокстоне, но наверняка у папы не было времени туда наведаться, точно не было, раз уж он и про елку забыл.

Так что я опять заснул и проснулся только от толчка Лалли: «Счастливого Рождества, и вам тоже, мисс Фернаркепан! Просыпайтесь! Рождественское утро, пора подавать чай вашим родителям. Бонни Каледония! Просыпайтесь! Счастливого Рождества!» И с подсвечником и домашними туфлями в руках она заторопилась вниз по лестнице. Она так командовала. И у нее было столько дел, что нам просто *приходилось* подниматься. Сегодня утром не надо было собирать хворост, мы прежде всего должны были умыться. У каждого из нас был таз, был и кувшин с ледяной водой. А мыло одно на всех. Все прошло в неразберихе, только девочки оделись, пока я умывался, потом я отдал Флоре мыло «Лайфбой», а затем его взяла сестра. Мы вылили воду из мисок в помойное ведро, и мне пришлось нести его вниз и опорожнить в водосточную трубу за пристройкой.

В кухне кипели чайники, на столе рядом с сумкой из «Макфишериз» лежал гусь, абсолютно белый и мертвый. Лалли велела не прикасаться к нему, потому что «в нем много внутренностей, а они ей нужны», а нам придется сделать все возможное, чтобы самим справиться с завтраком и расчистить себе место, потому что она по уши в делах. В любом случае, у нас сегодня вареные яйца, каши не будет, гренки и джем из имбиря и ревеня.

Затем нам нужно было сходить в «Корт» за молоком и сливками. Мама спустилась нас проведать, налить себе чашку чаю и приготовить начинку для гуся из «Макфишериз». Она выглядела красивой в кимоно с огромным золотым драконом на спине; когда я спросил, где папа, она только покачала головой и сказала, что вообще-то она не знает. Я был уверен, что она вообще-то знает, но не говорит. Мы спустились в «Корт», но в обход Грейт Медоу, потому что там все развезло, к тому же сестра сказала, что внизу ходили коровы, а Флора заявила, что коров она до смерти боится. «Я просто без ума от страха», — вот так она сказала. Но на это я не обратил особого внимания, потому что она все равно была без ума, стало быть, как она могла оказаться без чего-то, чего у нее и так не было? Мы прошли, а скорее, прохлюпали по тропинке, вдоль которой по колеям журчала вода; в тишине на всю округу раздавались только наши «хлюпы» и это журчание.

— Можно подумать, что из-за Рождества весь мир замер. Забавное ощущение, — сказала Флора.

Она сама была очень забавная.

Ферма в «Корте» была интересная, потому что располагалась наполовину под землей, а наполовину над, чтобы никогда не нагреваться даже в самое жаркое лето. Под большими шиферными полками, на которых стояли тазы со снятой пахтой и сывороткой с надписями «Сегодня» и «Вчера», по всей их длине росли кустики папоротника. Обычно все было покрыто отрезами муслина из-за мух во дворе, но только не сегодня: было так холодно, что даже папоротник поник. Но когда мы толкнули дверь, мисс Барбара Элфорд уже хлопотала. Чудно пахло сыростью, землей и еще сладким, от молока: она разливала новое молоко из большого глиняного кувшина в тазы с надписью «Сегодня».

— Ну и ну! Ну и ну! — вскричала она громко и с грохотом поставила большой кувшин на шиферную полку. — Счастливого Рождества! Какой прекрасный день! Вижу, вы принесли бидоны, и поэтому нетрудно догадаться, что вы хотите получить немного вкуснейшего свежего молочка от моих коровок. Верно я понимаю?

Я сказал, что верно, и вручил ей бидоны.

— Сегодняшнего или вчерашнего? Мне все равно. В такой мороз и вчерашнее пойдет хорошо, а завтра можете зайти и взять сегодняшнего. Отлично!

Она была довольно высокая, сбоку на голове завивались проводки от слухового аппарата, она носила мужские вельветовые бриджи и парусиновые гетры; Лалли как-то сказала, что она, бедняжка, горюет по своему жениху, пропавшему на войне. Она все ждала его, потому что в любую минуточку, как она сказала Лалли, он может объявиться. Дорогу он знает как свои пять пальцев, а трубка и мешочек с табачком по-прежнему дожидаются его в гостиной, там, где он их оставил.

Трудно было представить себе мисс Барбару с женихом, что она так долго ждет его в этих ужасных бриджах, при том что у нее такие огромные красные руки, слуховой аппарат и все такое; жених, наверное, просто уехал куда-нибудь. Как наш дедушка, который, как рассказывала мама, ни с того ни с сего вдруг смылся в Южную Америку, даже не извинившись и не поцеловав жену, пропал. Написал несколько писем, но не вернулся. Просто уехал. Бабушка, наверное, немного обиделась, вспылила. Люди так себя вели, а когда так, то все становятся неприятными. Ну вот как сестра иногда, а иногда и Лалли.

Мисс Барбара черпаком разливала в бидоны вчерашнее молоко и напевала себе под нос. «Привез своих белых мышек? Помнишь прошлое лето и полевых мышей? Ужас какой! Ты так расстроился...»

Я прекрасно помнил полевых мышей. Я принес их на ферму с поля, где собирали урожай, они выпрыгнули у меня из кармана, а мисс Барбара наступила на одну своим огромным башмачищем и раздавила ее насмерть. Конечно, я расстроился, всякий расстроится. Глупая женщина. И поэтому купил я в зоомагазине в Льюисе Сэта и Сана. За тех мышат. Вместо тех, что умерли, в смысле. Я сказал, да, они в пристройке и прекрасно себя чувствуют, спасибо, а она подлила молока из черпака и сказала, что миссис Докс, сверху, говорила, что моя мама чувствует себя не очень хорошо, потому что недавно жутко упала с лестницы... жаль, если она *его* потеряла... а потом она покраснела и попросила не обращать внимания. Я и не обращал. Взрослые такие странные бывают. Правда.

Когда мы закрыли бидоны крышками и поблагодарили ее, она записала наш долг на грифельной доске на стене и сказала: «Возьмите своей маме немного хороших коричневых яичек, от меня подарок, это ее укрепит». Будто мама замок или что-нибудь такое. Но вообще-то она была очень добра, положила яйца в коричневый бумажный пакет с надписью «Ешьте больше фруктов» и вручила его Флоре, у нас ведь были в руках бидоны. Потом мы все закричали: «Счастливого Рождества», зашаркали по мокрому каменному полу и вышли на слякотный двор. Все время, что мы шли до дороги, мы слышали, как она поет — ну, так она сама назвала бы это — «Если бы заговорил твой портреееээээт». Она и вправду спятила немного.

Когда мы вернулись, папа был в пристройке. Он надел свой рабочий халат для рисования, который ему подарил мистер Дик, пастух, в нем он смотрелся очень красиво; еще от папы пахло скипидаром. В одной руке он держал пилу, а в другой — пучок омелы, которую отпилил со старой яблони в саду. Он поднял омелу над головой Флоры и сказал, что нам обязательно нужно повесить омелу в доме, чтобы он мог расцеловать всех девочек, а Флора скривила слезливое лицо и в ответ вручила ему яйца.

Дома на кухне пахло поджаривающимся гусем и соусом, плита нагрелась докрасна, котел кипел, и из него валил пар, а мама в ситцевом платьице готовила каштаны для гарнира из цветной капусты. Все были счастливы, суетились, шутили. И не догадаешься, что мы про елку забыли. Папа подвесил омелу в дверном проеме между кухней и коридором, а Лалли сказала, что она там ужасно всем мешает и «нельзя ли нам ее повесить в столовой, над столом», а он спросил, ну как же ему всех целовать, если омела будет над столом. Разве что все заберутся на стол? В общем, как обычно, Лалли победила. И па-

па прибил омелу к большой балке над столом в Большой столовой, которой мы никогда не пользовались, разве только когда приходили гости или на Рождество. Дверь в *их* гостиную была закрыта на ключ, мы пошли и сняли сапоги, пальто и все такое, а потом он крикнул маме: «Маргарет! Я думаю, пришло время подарков, а ты?» Мама и Лалли вышли в холл, папа снял рабочий халат и открыл дверь гостиной.

И там была она.

Такой красивой елки никто никогда не видал. Вся золотая и серебряная. Переливалась в отсветах каминного огня. От удивления мы вскрикнули, а папа сказал, что не стоит все же дотрагиваться до елки, потому что она сделана из веток остролиста, что каждый листик он красил вручную, и это заняло у него полночи. Мама заметила, что это было прежде всего наказание за то, что он вообще позабыл про елку, а Лалли сказала, что, мол, хорошо, что она не собирается стирать, а то ведь ее подпорка для бельевой веревки вся покрыта остролистом и, как еж, утыкана гвоздями; папа сказал, что теперь в заборе у дома Доксов приличная дырка. Потом они выпили шерри. Даже Лалли сделала глоточек, небольшой, чтобы не захорошеть, когда придется вынимать из печки гуся. Вокруг серебряно-золотой елки лежали подарки, и хаггис Флоры тоже: его легко можно было угадать, потому что он был круглый и обернут в бумагу с шотландской клеткой. И еще была огромная коробка для меня, и как только я тряхнул ее, тут же понял, что это такое. Это был театр Полло-ка. Да, они не забыли! И елку устроили!

После того как мы открыли все подарки, родители отправились в деревню позвонить в «Таймс». Всегда нужно было позвонить в «Таймс» и проверить, все ли в порядке, и где-нибудь в Сахаре или Берлине не случилось ли чего-нибудь ужасного. Никогда нельзя быть уверенным, говорил папа, что какой-нибудь «идиот» не доигрался до того, что его столкнули с утеса или им занялись наемники, что попросту означало «убили». Так что «проверить» нужно было обязательно. Они это и делали, даже в рождественское утро, из гостиницы «Стар» у Креста на рыночной площади, потому что там был телефон. Как говорила Лалли, *ничто* не сможет остановить «Таймс», работа шла полным ходом.

Я надеялся, что когда они позвонят, то узнают, что ничего страшного не случилось, боялся сглазить, ведь если «случилось», то папа, несмотря ни на что, срочно вернется в Лондон. И никакого рождественского обеда не будет. Мне оставалось только молиться, чтобы не произошло очередного крушения самолета или чтобы в Абиссинии не короновали очередного императора. Такие события обычно путали все планы. Но ничего не стряслось, родители вернулись целые и невредимые. Когда я решил было порасспросить их, мама рассмеялась, в ее глазах пробежали такие красивые искорки, и она сказала, нет, ничто не заставит папу ехать в «Таймс», в Пенджабе небольшой переполох, но там же всегда так, так что мы хорошо проведем время. И обед состоялся ровно в три часа.

На вокзале «Юстон» было не протолкнуться: казалось, весь мир отправляется в Шотландию. Сотни людей, лязг, грохот, хлопанье дверей, свист пара, шарк-шорк и цок-цок каблуков на платформе. Все страшно торопились. Только не мы, потому что Лалли говорила, что для путешествий и всего такого всегда нужно оставлять запас времени.

Флора была бледная, мало говорила даже у книжного киоска, довольно заманчивого, только кивала в ответ на вопросы, не хочется ли ей того или этого в дорогу. В общем, в конце концов ей достались «Эврибодис» и «Пип, Сквик энд Уилфред». И когда Лалли складывала сдачу в свой кошелек, появилась мама со своей лучшей подругой тетей Фредой (не родственницей, но почти), у которой был острый нос, море колец, а родом она была из Ирландии. А еще на Рождество и дни рождения она дарила очень даже приличные подарки, например деньги.

— Нашли вас наконец! — сказала мама. — Ну и толпа, а вы страшно рано приехали. Но, наверное, жалеть не стоит.

А потом она наговорила Флоре кучу вещей о любви к людям, и Флора пообещала написать нам открытку, когда она успешно доберется домой, она чудно провела с нами время и что мы были добры к ней. И все согласились. Вообще-то, что оставалось делать, стоя посреди всех этих людей около книжного киоска?

Лалли поправила шляпку, сунула сумочку под руку, а я поднял чемодан Флоры, совсем не тяжелый, несмотря на все подарки, которые мы ей надарили. Мама сказала, что они с тетей Фредой отправляются выпить кофе «У Гюнтера», потому что терпеть не могут прощаться, а потом на Каледонский рынок, любимое их дело, они обязательно наведываются туда раз в месяц. Поцеловав, обняв всех, они ушли, поправляя вуали и меховые воротники. Остался только запах духов и пудры, да и тот быстро растаял.

У двери купе Флора сказала, что сама возьмет чемодан, но я поднялся в купе и поставил его на полку. С одной стороны сидела довольно милая леди, а с другой — толстый мужчина с трубкой, он смотрел поверх очков и шуршал газетой. Но выглядели они добрыми. У Флоры по лицу текли слезы. В смысле, она не плакала, не издавала ни звука, и лицо у нее не корчилось, ничего такого, просто по щекам лились слезы. Лалли достала платок, но Флора покачала головой и вытерла лицо рукой в перчатке.

— Не плачь, Флора, милая. Все хорошее когда-нибудь заканчивается, понимаешь? А скоро ты вернешься. Может быть, летом...

А Флора просто сказала, как будто немного задохнувшись:

— У меня же нет, понимаете?

— Чего нет? — спросила Лалли, забеспокоившись, вдруг Флора потеряла билет.

Но дело было в другом, и она сказала, еще раз всхлипнув и утеревшись, что у нее нет мамы. От этого мы почувствовали себя довольно ужасно, но Лалли ответила:

— У тебя есть брат Алек и папа, и, я уверена, они просто с огромным нетерпением ждут твоего возвращения и придут встретить тебя на Центральный вокзал в Глазго.

Но Флора с несчастным видом покачала головой:

— Вам повезло. Вам двоим так *повезло*. У вас есть каждого по одному, а у меня только один, да и то он всегда уезжает на рыбалку, на охоту, кататься на яхте или что-нибудь такое.

Никто не знал, что и сказать, но, слава богу, внезапно все задвигалось, захлопали двери, заторопился кондуктор, закричал, поглядывая на карманные часы, как Мартовский Заяц. Лалли сказала, что пора садиться в поезд, мы все быстро расцеловались, только лицо у Флоры было все еще мокрое и липкое, а в руках она держала «Эвриподис» и «Энньюал». Кондуктор захлопнул дверь, в другую руку взял флажок, по-прежнему поглядывая на часы, а Флора крикнула нам, что просит прощения, она великолепно провела время и всегда будет нас помнить, и дом тоже, и свою комнатку, и что нам очень-очень повезло.

Состав медленно тронулся, она махала и махала рукой, поезд набирал ход, и вскоре она уехала в Шотландию, а мы медленно шли сквозь толпу; какая-то женщина плакала, носильщик толкал тележку, а Лалли велела нам запомнить ее слова:

— Вы очень везучие дети. Вам и в самом деле очень повезло.

Так она сказала. Вот.

Перевод с английского Анны Парра

S U M M A R Y

Nina Zarkhi — Alexandre Timofeevsky
Moët in Russia is more than Moët

Vera Zvereva
Call-signs of glamour
Glamour: cultural expansion or new ideology?

Zara Abdullayeva
Mostra and communities
Venice-2006.

Dmitry Komm
Orchids haven't burst into blossom
Review of Brian De Palma's THE BLACK DAHLIA (USA).

Dmitry Desyaterik
Prowess of the little
Review of Jia Zhang Ke's SANXIA HAOREN (China — Hong Kong).

Larisa Malyukova
Mrs Mirren presents...
Review of Stephen Frears' THE QUEEN (Gr. Britain — France — Italy).

Zara Abdullayeva
Solidarity
Review of Tsai Ming-Liang's HEI YANQUAN (Taiwan — France).

Elena Stishova
By oneself
Review of Boris Khlebnikov's FREE FLOATING (Russia).

Irina Lyubarskaya
All this Vogue
Review of David Frankel's THE DEVIL WEARS PRADA (USA).

Dmitry Desyaterk
Burst of laughter
Review of Alain Resnais' COEURS (France — Italy).

Elena Plakhova
A human face
Review of Alfonso Cuaron's CHILDREN OF MEN (Gr. Britain — USA).

Ivan Dykhovichny
Tastes are not to discuss, but to manifest

Kirill Razlogov
Glamour and Russian glamour

Grigory Pomerants
Adventures of a Half
Personal rubrics.

Nina Tsyrkun
Why we need Meryl Streep?
Portrayal of the actress.

Meryl Streep:
«Fashion has no memory»
Interview by Michel Rebichon.

Sergei Anashkin
Blessed with the jungles
Interview with filmmaker Apichatpong Weerasethakul.

Andrei Plakhov
Debut as déjà vu
Afterword by the jury member of the of Venice International Programme of debuts.

Elena Stishova
In every home — what
Karlovy-Vary—2006.

Daniil Dondurei — Alena Doletskaya — Tatyana Malkina
Is beauty dangerous?
Experience of glossies.

Alexandre Rodnyansky
TV-flood.
Interview by Galina Pereverzeva.

Yury Bogomolov
Sirens from archipelago Glamour
Anastasia Zavorotnyuk, Renata Litvinova, Tina Kandelaki, Iana Churikova, Ksenia Sobchak as media-persons.

Yury Solodov with participation of Alexandre Veledinsky
Squab
Script.

Dirk Bogarde
Great Meadow. An Evocation
Excepts from the book. Concluding installment.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

25 фев 2007

07--2947

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 6.12.06. Подп. к печати 21.12.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,08
Заказ 0023. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

20:00 ПРО ЖИЗНЬ
21:00 ПРО ЛЮБОВЬ
22:00 СМЕШНОЙ
www.tnt-tv.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.БОГОМОЛОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Беседа с Кирой Муратовой

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«СЕНСАЦИЯ» Вуди Аллена
«ОТСТУПНИКИ» Мартина Скорсезе
«ОГНИ ГОРОДСКИХ ОКРАИН» Аки Каурисмяки
«ВЕТЕР, КОТОРЫЙ КАЧАЕТ ВЕРЕСК» Кена Лоуча
«ЛАБИРИНТ ФАВНА» Бенисио Дель Торо
«САДЫ ОСЕНЬЮ» Отара Иоселиани

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВСКИЙ
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ОЛЕГ ДАЛЬ
КОНСТАНТИН ХАБЕНСКИЙ
ПЕТР МАМОНОВ
АНДРЕЙ ЧАДОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Как продавать кино в России
Какое кино становится модным в разные времена?
Кино после Освенцима

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Лица отечественного ТВ: В.Познер, Л.Парфенов, Т.Миткова, Н.Сванидзе, С.Доренко
«Дом-2» и другие реалити-шоу

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Леонид Десятников
Виктор Ерофеев
Сергей Сельянов

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Рассказ Ларисы Шепитько

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Евгений Голубенко, Рената Литвинова. ДВА В ОДНОМ (режиссерская версия Киры Муратовой)
Владимир Карасев. ЖИТИЕ БОЯРЫНИ МОРОЗОВОЙ
Елена Долгопят. МЕТОД
Александр Гоноровский. КНИГИ ХУН-ТОНГА
Олег Погодин. ДОМ

2006